Ariostos Rasender Roland

Form und Aufbau

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

Von

Oskar Ruhm

aus Bonn.

1938

Druckerei u. Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch, Würzburg

Referent: Prof. Dr. E. R. Curtius.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Vorliegende Arbeit erscheint gleichzeitig als selbständiges Buch
im Konrad Triltsch-Verlag, Würzburg.

Einleitung.

Der „Orlando furioso" Ludovico Ariostos, ein Stern erster Größe am Firmament der Weltliteratur, zu allen Zeiten hoch gepriesen und vom heutigen europäischen Publikum noch gern gelesen, ist stets ein Lieblingsbuch auch der deutschen Kunstfreunde gewesen. Zahlreiche Stellen in den Werken der Klassiker zeugen von der Beschäftigung mit dem Gedicht und der Bewunderung für den Dichter. Um so erstaunlicher ist es, in welch geringem Maße sich die deutsche Wissenschaft um den O. f. bemüht hat. Zwar ist die Ariost-Forschung eine so überwiegend italienische Angelegenheit, daß auch Frankreichs und Englands Anteil dagegen verschwindet; in deutscher Sprache jedoch gibt es nur Arbeiten kleineren Umfangs oder beschränkter Themastellung, jedenfalls kein einziges Buch, das sich ausführlicher mit der Dichtung in ihrer Gesamtheit beschäftigt.

Die Ursache dieses Mangels liegt nahe. Bis in die jüngste Zeit war die deutsche Literaturwissenschaft mehr auf Probleme des Inhalts als auf solche der Form eingestellt; einer positivistisch gerichteten Forschung gibt jedoch der O. f. wenig Fragen auf. So betrachtete man diese überaus unterhaltsame, leicht dahinfließende große Erzählung rein als schöne Lektüre und freute sich an der Kunst des Dichters, die ohne weitere Erklärungen jedem zugänglich ist.

Wer jedoch nach dem Wesen dieser Kunst zu fragen beginnt, findet eine verwirrende Vielfalt von Erscheinungen, die sich schwer zu einem Gesamtbild ordnen und deuten lassen. In der Tat, — Messer Ludovico, dieser anspruchslose, leichte Plauderer, hat der Kritik sehr zu schaffen gemacht.

Ariost-Kritik.

Die Geschichte der Ariost-Kritik könnte allein Gegenstand eines umfangreichen Buches sein. Eine Reihe von Aufsätzen gibt Vorarbeiten zu diesem Thema [1]), auf das auch wir mit wenigen Worten eingehen müssen, um den eigenen Ausgangspunkt zu bestimmen.

[1]) Giosuè Carducci, L'Ariosto e il Voltaire. Studi Saggi e Discorsi; Opere vol. X, Bologna 1898. — Giorgio De Blasi, Rassegna Ariostesca; La Cultura,

Schon die aristotelischen Kritiker der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wußten mit dem O. f. nicht das geringste anzufangen. Sie verurteilten die horrende Verletzung der Einheiten, den Mangel an sittlichem Gehalt, die tadelnswerte Vermengung von Scherz und Ernst, und manches andere. Dagegen versuchten zwei bekannte Verteidiger Ariostos, Giambatista Pigna und Giraldi Cintio, den O. f. seines dichterischen Wertes wegen zu retten, indem sie den „romanzo" für eine neue Gattung erklärten, die den Alten unbekannt war und deshalb den Regeln nicht unterworfen ist.

Streitfragen wie diese haben die Kritik noch lange Zeit hindurch beschäftigt: ist der O. f. ein Epos oder nicht, gebührt ihm der Vorrang vor dem Gedichte Tassos oder umgekehrt, hat er einen Hauptheldеn und wer ist es; ist das Gedicht ernst oder scherzhaft, was ist überhaupt sein Gegenstand — und so weiter fort. Erst die Ästhetik der romantischen Epoche, sagt Benedetto Croce (op. cit. S. 4), hat sich von solchen unfruchtbaren Fragestellungen abgewandt; sie sucht den formbildenden Geist, das künstlerische Prinzip der Dichtwerke zu erkennen. Von dieser Basis ausgehend faßte man das Wesen des O. f. in verschiedene Formeln, unter denen die von De Sanctis und Croce am bedeutsamsten sind. Nach De Sanctis verfolgt der O. f. überhaupt nicht den Zweck, einen bestimmten Inhalt darzustellen, sondern er dient dem Standpunkt des „l'art pour l'art": A. ist ausschließlich darum besorgt, für seine Phantasiegebilde die ihnen gemäße, vollendete Form zu finden.

Benedetto Croce unterzieht die Theorie des „l'art pour l'art" einer philosophischen Kritik und präzisiert das Urteil von De Sanctis: nicht die Kunst, sondern die Harmonie ist die Göttin, der A. opfert. Dem O. f. fehlt es natürlich nicht an objektiven Inhalten; er spricht von Rittertum und Liebe, Freundschaft, Treue und manchem anderen. Indessen geht der Dichter nie in seinem Gegenstand auf, welcher es auch immer sei. A. wahrt stets einen gewissen Abstand von den Dingen und schafft so eine eigentümliche Atmosphäre, die gleichmäßig alle Teile des Gedichtes einhüllt und die Farbtöne dämpft. Hierin liegt das Geheimnis der Harmonie, die für Croce dann weitgehend mit der vielbesprochenen Ironie Ariostos gleichbedeutend ist. Croce verwendet den Begriff der Ironie im Sinne Friedrich Schlegels

Nuova Serie, Anno VIII, 1929, S. 35 ff. — Giulio Natali, Un po' di storia della critica ariostesca; La Cultura, Nuova Serie, Anno I, 1921/22, S. 481 ff. — Laura Bertuzzi Chiarini, L'Orlando furioso e la critica italiana dell' Ottocento e del Novecento; Convivium, Milano, Anno V, 1933, S. 76 ff. — Elio Gianturco, The beginnings of Ariosto criticism in Germany; Romanic Review, Vol. XXV, 1934, S. 381 ff. — M. Penna, L'Ariosto e la Cavalleria nel pensiero di F. De Sanctis; Alessandria 1935.

und Ludwig Tiecks, um auszudrücken, daß der romantische Dichter über seinem Werke steht, nach Wunsch und Willen mit ihm umspringt und nicht zum Diener des Stoffes wird. —

An dieser Stelle ist eine Begriffsverwirrung zu klären, die sehr weit um sich gegriffen hat. Von einer „ironischen" Grundstimmung des Gedichtes kann man nur in dem eben erwähnten Sinne sprechen, der mit der landläufigen Bedeutung des Wortes Ironie wenig gemein hat. Verhältnismäßig selten bringt die Einstellung des Dichters zu seinem Werk ausgesprochen ironische, scherzhafte Bemerkungen hervor, wenn etwa A. bei Kampf- und Zauberschilderungen die Spannung zwischen dem Ernst des Volkssängers und dem Lächeln des humanistisch Gebildeten kunstvoll ausnutzt. Ebenso zeigt sich handgreifliche Komik nur in Einzelfällen. Es ist deshalb ärgerlich, wenn man besonders in deutschen Arbeiten den O. f. immer wieder als ein vorwiegend komisches Gedicht dargestellt sieht; die Schlagworte „Komik und Ironie" müssen für alles herhalten und verursachen unangenehme Vergröberungen und Fehlurteile. Auch die einzige Spezialarbeit über dies Thema, die Dissertation von Fromaigeat, zeigt ein weitgehendes Unverständnis. Die genaue Bestimmung des Anteils, den Ironie und Komik am O. f. haben, verdient deshalb besondere Aufmerksamkeit. —

Die überragenden Urteile von De Sanctis und Croce mögen als Beispiele für eine Kritik genügen, die sich bemüht, das Wesen der Kunst Ariostos in eine kurze Formel zu fassen. Für wenige Dichtungen ist die von De Sanctis ausgehende ästhetische Literaturbetrachtung so bedeutsam wie für den O. f., denn, das muß mit aller Deutlichkeit gesagt werden, die Würdigung der Form ist fast der einzige Weg zum Verständnis des Gedichtes. Ihn beschreiten Momigliano und Raniòlo, die das Geheimnis der Kunst Ariostos durch eine ästhetische Analyse großer Teile des O. f. zu erklären suchen. Dieser in letzter Zeit vielgeübten Art des feinfühlenden Nacherlebens der Dichtung verdanken wir wesentliche Erkenntnisse; sie hat indessen auch ihre Gefahren. Der begeisterte Interpret entfernt sich häufig allzusehr vom Text, um in Lyrismen zu schwelgen, oder er begnügt sich damit, eine wohltönende Prosaversion der Stanzen des Dichters zu geben.

Vor allem kann sich eine Betrachtung der großen Linien des Gedichtes nicht mit den zahllosen Einzelformen abgeben. Dies Gebiet ist indessen wichtig. Von einem großen Werke der Weltliteratur pflegt man zu verlangen, daß es eine Art Summe darstelle; beim O. f. ist nicht der Inhalt, wohl aber die Form allumfassend zu nennen.

A. erhebt die Mannigfaltigkeit zu seinem Kunstprinzip und schafft eine wahrhaft sinnverwirrende Fülle ständig wechselnder Farben. Es muß ein Anhaltspunkt gefunden werden, von dem aus ein Überblick über den Formenreichtum des O. f. zu gewinnen ist.

Die Bilder.

Der O. f. gleicht den „Stanze per la Giostra" Polizianos darin, daß niemals der Inhalt im Vordergrund steht; nie spricht das Leben unmittelbar und kraftvoll zum Leser. Alles Geschehen verändert unter dem Zauberstab Ariostos seine Umrisse; es ist romantisch gebrochene, nicht wirklichkeitsnahe Kunst, die im O. f. geboten wird. (Eben dies besagen die Urteile von De Sanctis und Croce).

Verschiedene Momente wirken hierbei zusammen. Vor allem verhindert das ständige illusionsstörende Dazwischenreden des Dichters, daß der Leser sich allzusehr von den Ereignissen fesseln läßt. Auch der Dichter selbst geht nie ganz im Stoff auf; vom eigenen Werke unbewegt bleibt er immer der Plastiker, der mit prüfendem Blick und sicherer Hand sein Material formt. Hiervon zeugt der außergewöhnliche Bilderreichtum des Gedichtes. Bei Boiardo, der viel leidenschaftlicher und unmittelbarer am Geschehen teilnimmt, ist zum Beispiel die Zahl der Gleichnisse beträchtlich geringer als im O. f. A. bringt alles, was er zu sagen hat, in der wohlgeglätteten Form des dichterischen Bildes vor. Seine Metaphern, Vergleiche und Gleichnisse sind daher mehr als ein ausschmückendes Schnörkelwerk; wesentliche Züge der Kunst Ariostos sprechen sich in ihnen aus. Die Fülle der Einzelformen des Gedichtes kann von hier aus sinnvoll gegliedert werden. Bei der Betrachtung der Bilder löst sich das Gewirr des O. f. in wenige große Themenkreise auf, die bildlich dargestellt werden. So kommen die Einzelformen zur Würdigung, und gleichzeitig wird auch der große Rahmen beachtet, in dem sie stehen; es ergeben sich Vergleiche, die die feinsten Blüten ariostischer Kunst vom dichterisch weniger Wertvollen scheiden.

Es ist dabei besonders zu beachten, welche Rolle die Bilder als Stimmungselement spielen. Die große Kunst Ariostos liegt in der poetischen Atmosphäre, die alle Einzelheiten umhüllt und zu einem Ganzen verbindet; daher darf sich die Betrachtung nicht allzusehr ins Kleine und Kleinste verlieren. Der O. f. gibt keine „Wortkunst" in dem Sinne, daß jedem einzelnen Worte große Bedeutung zukäme; die Einzelteile der Beschreibung sind im Gegenteil oft arm, ja banal

(s. Momigliano S. 330). A. schmiedet nicht Verse, in denen kein Wort zu viel und keines zu wenig ist. Seine Oktaven gleichen, um es bildlich auszudrücken, einem sanft dahinströmenden Flusse, während dagegen Dantes Terzinen wie in den Felsen gehauen erscheinen. Dante ist viel mehr ein Künstler der Prägnanz, der wesentliche Aussagen auf engsten Raum zusammenpreßt und durch Wortneubildungen und höchst originelle, kurze und treffende Metaphern eine Sprache von ungeheurer Wucht und Eindringlichkeit schafft. Wirksame Metaphern und Beispiele originellen Sprachgebrauches finden sich häufiger auch im O. f. [2]); sie sind jedoch nicht bezeichnend für die Kunst des Dichters. Wenn wir im O. f. einen so pointierten, in seiner Abgeschlossenheit vollendeten Vers lesen wie

intendami chi può, che m'intend'io

so bedarf es keines Kommentars, um uns fühlen zu machen, daß diese Worte nicht aus Ariostos Feder stammen; der Dichter zitiert Petrarca (XLIII, 5, 2; Petrarca Canzone 105, Vers 17).

Die Gleichnisse.

Das bisher über die Kunst des O. f. Gesagte bestimmt auch den Charakter der wichtigsten Bildgattung, der Gleichnisse. Die Form dient nicht dem Inhalt, wie es germanischem Empfinden entspricht; sie ist Selbstzweck und nimmt die ganze Aufmerksamkeit des Dichters in Anspruch. So decken die Gleichnisse keine Hintergründe des Gedankens oder des Geschehens auf; sie haben nicht eine ihnen eigene, originelle Funktion im Rahmen des Ganzen zu erfüllen, die von der Stilforschung auf eine einheitliche Formel gebracht werden könnte.

Weiter besteht Ariostos Kunst nicht in kühner Eigenwilligkeit des Ausdrucks. Auch die Gleichnisse sind von höchster Schlichtheit; sie sind im allgemeinen nicht originell und können es nicht sein. Man pflegt ein Gleichnis zu loben, wenn es selbst eine ungewöhnliche, ins Auge fallende Erscheinung schildert und weiter einen originellen Vergleich damit herstellt. Diese Forderung erfüllt A. zum Beispiel, wenn er die sprunghaften Gedanken Orlandos mit einem tanzenden Lichtreflex vergleicht. Solche Bilder sind jedoch in der Minderzahl. Die meisten Gleichnisse des O. f. sind von einer klassischen Einfachheit;

[2]) Originelle kurze Bilder: I, 58, 8, vgl. Dante Purg. XXII, 74 f. Parad. XXIV, 26 f. — VI, 25, 6; X, 37, 6; XIII, 36, 4; XVIII, 31, 5; XXXI, 16, 8; XLIII, 10, 5. Origineller Sprachgebrauch: V, 36, 7; XII, 86, 6; XVIII, 110, 4; XXV, 71, 6; XXXIV, 9, 6; XLIII, 20, 5; 179, 3.

wie Homer schöpft A. seine Bilder am liebsten aus dem Leben der Pflanzen, Tiere und Menschen. Hierbei spielt das Prinzip der Imitatio eine große Rolle. A. folgt dem Strome der klassischen Tradition seines Landes; vielen Gleichnissen des O. f. ist eine Reihe von Quellen und Parallelstellen aus lateinischen und italienischen Dichtern an die Seite zu stellen. Die verschiedenen Formungen desselben Bildes lassen sich häufig zu ganzen Gruppen zusammenfügen, denen die italienische Forschung von jeher ihre besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat. Mit liebevoller Versenkung in die Form, die die einzelnen großen Dichter dem Bilde gaben, stellt man Vergleiche an und gibt Werturteile ab. Die Gleichnisse werden aus dem Zusammenhang gelöst und als selbständige kleine Gemälde angesehen, die mehr oder minder gut ausgeführt sind. Eine solche Betrachtungsweise liegt unserem Empfinden ferner; die anschauliche Beschreibung eines angeschwollenen Gießbaches, eines brennenden Ackers, eines Schiffes im Sturm oder eines wütenden Stieres ist das mindeste, was wir von einem Dichter verlangen. Uns scheint das Gleichnis dann nur schön, ja dann nur berechtigt, wenn schwierige, sonst unaussprechliche Dinge in ihm ihre Offenbarung finden. Dem O. f. ist jedoch das Unaussprechliche wesensfremd. Seine Gleichnisse stellen keine Gedanken, sondern nur Vorgänge dar; A. verwendet sie zum Beispiel häufig, um seltsame Kämpfe und merkwürdige Zaubereien zu veranschaulichen. —

Bei der Schlichtheit der Gleichnisse Ariostos bedürfen die Sachgebiete, aus denen sie stammen, keiner besonderen Untersuchung; eine Liste, die als Anhang gebracht wird, gibt hier genügenden Aufschluß.

Die Aufgabe.

Der außergewöhnliche Bilderreichtum des O. f. ist der Aufmerksamkeit der Philologie nicht entgangen. In neuerer Zeit haben sich mit Ariostos Vergleichen und Gleichnissen unter Vernachlässigung der Tropen die Arbeiten von Tappert und Klostermann beschäftigt. Beide geben nur katalogähnliche Aufzählungen, die zum Verständnis des Kunstwerks nichts beitragen; Croce sagt von der Arbeit Tapperts, daß ihre Lektüre jedes Verlangen vertreibe, sich auch nur noch einen Augenblick mit der Bildersprache Ariostos zu befassen.

Um der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit des Gedichtes einigermaßen gerecht zu werden muß man die Blickrichtung öfters wechseln.

Neben der dichterischen Atmosphäre tritt bisweilen das Stilistische in den Vordergrund des Interesses; weiter sind einzelne Szenen zu deuten und der Aufbau größerer Themenkreise wie auch ihre Verbreitung im Gedicht zu untersuchen. Wenn die Erkenntnis des Werkes das oberste Ziel bleiben soll, muß für manche Themen über die Betrachtung der Bilder hinausgegangen werden, da sie das Wesentliche nicht erfassen würde; die verschiedensten Fragen der Ariost-Kritik werden aufzugreifen sein.

Von Wichtigkeit ist die Beachtung der antiken Quellen; hier waren in der Reihe der bereits vorliegenden Angaben nur wenige Lücken auszufüllen. Hingegen sind wir bemüht, Parallelstellen aus italienischen Dichtern in größerem Umfange anzuführen, als es bisher geschah. Viele Einzelformen Ariostos zeigen den Einfluß der poetischen Überlieferung seines Landes; nicht selten geht der Dichter so weit, Dante oder Petrarca einfach zu zitieren [3]). Auch wenn es sich nicht um deutliche Nachahmungen handelt, werden Parallelstellen aus Dante, Petrarca, Boiardo, Poliziano (und Tasso) zeigen, inwieweit A. den Bahnen der Tradition folgt. Aus Ariostos kleineren Werken wurde die Lyrik, von der manche Fäden zum O. f. laufen, als Vergleich herangezogen.

Im übrigen befreit der Verweis auf die Vorgänger, besonders auf die Arbeit Tapperts, von dem Zwange, der Vollständigkeit halber ermüdende Aufzählungen zu geben. Das gilt vor allem für die zahllosen antiken und christlichen Vergleiche; sie sind oft nur lose eingestreut (z.B. X, 69, 7) und daher nicht immer von künstlerischem Interesse. Besondere Ereignisse des Gedichtes werden mit ähnlichen aus der Antike verglichen (IV, 47, 5; XXXI, 70, 7; XXXII, 83, 5; XL, 47, 7; XLII, 2, 5). Durch ausführliches Berichten der mythologischen Begebenheit erweitert A. diese Vergleiche zu einer Art Gleichnis (XXXVII, 27 und 36; XLVI, 59).

Häufig dienen antike Namen als Vergleiche für Eigenschaften wie Reichtum, hohes Alter und Grausamkeit [4]). Einige dieser kurzen Vergleiche enthalten mehrere Beispiele für das Verglichene und gehen so in die Figur der Priamel über. Diese beliebte antike Stilform verwendet A. sehr häufig; er baut seine Priameln auch mit Gegenständen

[3]) Für Anklänge an Dante und Petrarca s. Hauvette op. cit. § 242 ff. und Anmerkungen. L. Oscar Kuhns, Some verbal resemblances in the Orlando furioso and the Divina Commedia; Modern Language Notes Vol. X, 1895, Sp. 340 ff. Hauvette, Réminiscences dantesques dans le Roland Furieux; Mélanges Jeanroy, Paris 1928, S. 299 ff.

[4]) XXXVIII, 2, 3; XLIII, 75, 5. — VII, 44, 8; 73, 5; XIX, 66, 1; XX, 120, 1. — V, 5, 3; XIX, 12, 2; XXXVI, 9, 5; XXXVII, 43, 3.

aus der Natur, meist jedoch durch Aneinanderreihung antiker Namen [5]).

Endlich ist noch ein Hinweis auf ein Gebiet notwendig, das von Tappert nicht berührt wird. Die Redefiguren dürfen nicht ganz übergangen werden, wenn auch A. im Gegensatz zu Tasso keinen sehr ausgedehnten Gebrauch von ihnen macht. Einige Beispiele für die Figuren der Anapher, der Antithese, der Paronomasie und des Polysyndeton seien im Vorbeigehen aufgezählt [6]). Interessant ist eine Reihe von Ausdrücken, in denen sich ein Spiel zwischen Bild und Wirklichkeit zeigt, das für A. charakteristisch ist. Es handelt sich um Zeugma-Konstruktionen, die ein Abstraktum und ein Konkretum einander schroff gegenüberstellen oder dasselbe Wort gleichzeitig im eigentlichen und im übertragenen Sinne verstehen:

XXIV, 6, 6: . . *ebbono il piede e il buono aviso presto.*
XXXII, 96, 8: .. *pasciate prima il ventre, e gli occhi poi.* —

Ein schönes lateinisches Beispiel für derartige Konstruktionen findet sich zu Beginn der Germania des Tacitus: Germania omnis .... a Sarmatis Dacisque mutuo metu aut montibus separatur . . Die Quellenforschung versäumt es, diese Stelle als Parallele zu einem Vers des O. f. anzuführen:

. . . . gli altri Nubi che da loro
il Nilo parte e la diversa legge, . .
(XL, 50, 1).

A. liebt diese Art des Wortkunststückes besonders und wendet sie immer wieder an [7]). Er benutzt dazu neben dem Zeugma auch die Figur der Paronomasie:

---

[5]) XIII, 70; XIV, 99; XX, 103; XXVII, 119; XXXI, 2; XLI, 1 f. — V, 18, 5; X, 56, 5; XVII, 1 f.; 4, 5; XXV, 36 f.; XXXIV, 39; XXXVII, 19, 1; XLIII, 23; 174, 5; XLIV, 56, 5; XLV, 92 f.

[6]) Anapher: VII, 75, 6; VIII, 63; XIX, 4, 5; 26, 6; XXI, 30, 5; XXIV, 46, 5; XXXI, 1, 6; XXXIV, 85; XLI, 6, 2. Antithese: XVI, 20, 5; XXII, 35, 7; XXVIII, 89, 7. Paronomasie: IX, 23, 7 und XLII, 102, 2, vgl. Dante Inf. XIII, 25 (M.); XVI, 2, 1; XVIII, 86, 5; XIX, 49, 6 und 8 und XLI, 12, 8, vgl. Ovid Metam. XI, 488 (Casella). XXVII, 4, 3; XLVI, 1, 7. Polysyndeta (intensivierende Aneinanderreihung von Worten gleicher oder ähnlicher Bedeutung): XXIII, 109, 5; 129, 7; 131, 1 und 7; 135, 4; XXV, 69, 8; XXVI, 24, 7; XXVII, 5, 4; 121, 5; XLIII, 91, 4.

[7]) IV, 56, 3; XVIII, 172, 8; XIX, 83, 3; XXIII, 116, 8; XXIX, 37, 7; XXXI, 66, 3; XLII, 57, 5. Vgl. Dante Purg. XXIV, 69; Innam. III, VI, 17, 8; Horaz Carm. I, XXIII, 8. — XIII, 77, 2; XV, 54, 4; XXIII, 111, 7; XXIV, 69, 1; XXXVI, 31, 3. Paronomasie: IX, 40, 8; XV, 105, 3; XVIII, 13, 8; XIX, 16, 2; XXV, 93, 1; XXVIII, 23, 7; 89, 8. Antithesen: XVI, 47, 3 und XXX, 13, 7.

XXVI, 115, 8: *.. stretto dal furor stringe la spada.*
XII, 86, 3: *.. e sí come era uscito di se stesso, uscí di strada; . .*

Bibliographie und Technik der Arbeit.

Jedes Bemühen um A. und sein Werk wird durch das Fehlen einer umfassenden Bibliographie beträchtlich erschwert. In der „Bibliografia ariostesca" von Ferrazzi, Bassano 1881, füllt das Verzeichnis der Ariost-Literatur nur wenige Seiten, die zudem heute natürlich veraltet sind. Eine Reihe bibliographischer Aufsätze erschienen um das Jubiläumsjahr 1933; unter anderem beklagt Giannetto Avanzi den zur Rede stehenden Mangel und teilt mit, daß er sich mit umfangreichen Arbeiten zu einer vollständigen Ariost-Bibliographie beschäftigt[8]). Einstweilen ist es immer noch eine mühevolle Arbeit, die Masse der älteren und neuen Literatur zu übersehen und zu sondern. Von den eingesehenen Schriften wurde nur das angegeben, was für unsere Fragestellung wichtig ist; ich glaube, daß mir hier nichts Wesentliches entgangen ist.

Der O. f. ist nach der maßgebenden Ausgabe von Santorre Debenedetti zitiert. Die Stellenangaben beziehen sich auf Gesang, Stanze und Anfangsvers. Die Nachweise antiker Quellen stammen zum größten Teil aus Romizi; für von anderen übernommene italienische Parallelstellen wird auf den Ursprung verwiesen, wobei ein „M." das Buch Maruffis bedeutet.

---

[8]) Giannetto Avanzi, Bibliografia ariostesca; Nuova Antologia 1° und 16 luglio 1933. — Enrico Carrara, Vigilia Ariostesca; La Rassegna, Anno XXXVIII, 1930, S. 345 ff. — Giuseppe Fatini, L'Ora dell'Ariosto; Civiltà moderna, Anno II, 15 febbraio 1930. — N. D. Evola, Bibliografia ariostesca; Leonardo, Rassegna bibliografica, Anno IV, 1933, S. 191 ff. — Giuseppe Fatini, Bilancio del Centenario Ariosteo; Leonardo, Anno V, 1934, S. 102 ff. und 391 ff.

Übersicht.

Erster Teil: Die Themen des Gedichtes.

I. Die Liebe.
II. Der Kampf.
III. Die Affekte.

Zweiter Teil: Die Welt der Sinne.

I. Die Schönheit.
II. Die Natur.
III. Bildende Kunst und Kultur.

Dritter Teil: Das Übersinnliche.

I. Die Zauberei.
II. Schicksal und Vorsehung.
III. Die Religion.

Vierter Teil: Fürsten und Dichter.

I. Die Fürsten.
II. Der Dichter.
III. Ariosto und sein Werk.

Erster Teil: Die Themen des Gedichtes.

I. Die Liebe.

Ariostos Darstellung der Liebe umfaßt fünf große Themenkreise. Vom Standpunkt der Form aus sind der Einfluß des Petrarkismus und die Gestaltung der sinnlichen Liebe zu betrachten; Motive des Gedankens geben die Reflexionen über das Wesen der Liebe und den Wert der Frau. In das Kapitel „Affekte" gehört die Schilderung des Seelenzustandes der Liebenden.

Zunächst muß einiges über den Petrarkismus im O. f. gesagt werden, zumal da eine andere wichtige Frage, die Beurteilung der Monologe, damit zusammenhängt.

Eine umfassende Darstellung des Petrarkismus fehlt, soweit ich sehe[9]). Es wäre eine lohnende Aufgabe, diese Lücke zu füllen und dabei nicht von einer Aufzählung der einzelnen Dichter, sondern von der Form selbst auszugehen. Die Bildersprache Petrarcas müßte erschöpfend behandelt werden; weiter wären die mannigfachen Entwicklungen und Wandlungen dieser Bilder zu verfolgen, die in allen großen Literaturen Europas Verbreitung gefunden haben. Eine in diesem Sinne vorbildliche Teilarbeit ist das Buch von Enrico Canevari über den Stil Marinos.

In Italien waren die Lyriker der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie besonders Tebaldeo, Aquilano und Cariteo in der Übersteigerung der petrarkistischen Bilder bis zum Unmöglichen gegangen.

---

[9]) Eine schöne Übersicht gibt der Artikel „Petrarchismo" der Enciclopedia Treccani. Unergiebig ist das Buch von Antèro Meozzi, Il petrarchismo europeo (Secolo XVI), Parte prima, Pisa 1934. Eine gute Analyse bei Fortunato Rizzi, L'anima del Cinquecento e la lirica volgare, Milano 1928. Über den Stil der Praesecentisten Alessandro d'Ancona, Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV; Studj sulla letteratura italiana de' primi secoli, Ancona 1884. Weiter Enrico Canevari, Lo stile del Marino nell' Adone ossia analisi del secentismo, Pavia 1901 (vorhanden: Biblioteca Nazionale Napoli). Zwei französische Werke: Marius Piéri, Le pétrarquisme au XVIe siècle; Pétrarque & Ronsard, Marseille 1896. Joseph Vianey, Le pétrarquisme en France au XVIe siècle, Montpellier 1909. S. a. Louise Karpa, Themen der französischen Lyrik im 17. Jahrhundert, Diss. Bonn 1933.

Bei ihnen liegen die Wurzeln des Concettismo, der dann in der Schule Marinos, im spanischen Gongorismus, in der Preziosität in Frankreich und im Euphuismus Englands seine üppigen Blüten trieb. Diesen Übertreibungen gegenüber eine Reaktion zum Maßvollen gebracht zu haben ist das Verdienst Pietro Bembos, und auf dem Weg zu seinem Ziel, der Verschmelzung des humanistischen Ideals mit dem des Volgare, ist der O. f. ein wichtiger Markstein.

Fern von der Überfeinheit der eben genannten Praesecentisten bringt A. die petrarkistischen Bilder im allgemeinen in kurzer Form, während er sie in seiner Lyrik breiter ausführt. Es wird nicht genügend beachtet, daß der Gebrauch dieser Bilder in einem erzählenden Gedicht auf Schwierigkeiten stößt. Polizianos „Stanze per la Giostra" haben rein lyrischen Charakter und sind daher reich an petrarkistischen Bildern. Boiardo hingegen bringt im „Orlando Innamorato" nur ganz wenige der verbreiteten Metaphern, denen wir in seinem Canzoniere auf Schritt und Tritt begegnen; in der Tat können sie im Fluß der Erzählung nur kurz angedeutet werden, wenn der Dichter nicht eine besondere lyrische Szene einschieben will. Es wird zu zeigen sein, wie Ariostos Kunst trotzdem eine Möglichkeit findet, das Bild mit der Handlung zu verflechten.

Treten also die petrarkistischen Metaphern im Verlauf der Erzählung nur wenig hervor, so häufen sie sich dagegen an handlungslos ruhenden Stellen. Es sind dies die Schönheitsschilderungen und vor allem die Selbstgespräche, unter denen die acht Monologe Bradamantes besonders auffallen; hier zeigen sich auch bisweilen preziöse Übertreibungen.

Die Kritiker zögern fast ausnahmslos keinen Augenblick, alle petrarkisierenden Monologe zu verurteilen. Man sagt, A. habe sich verleiten lassen, der Zeitmode Zugeständnisse zu machen; Papini geht sogar so weit, dem Dichter die Absicht einer Parodie des Petrarkismus unterzuschieben, weil er sich die Geschmacklosigkeiten, die A. begeht, nicht anders erklären kann (Anmerkungen zu XXIII, 8, 3 und 126). Uns will es scheinen, daß man bei den 18 Monologen [10]), die der O. f. enthält, etwas vorsichtiger urteilen muß.

A. weiß überkommene Kompositionselemente mit planvoller Kunst auszugestalten. Die Form des Monologes, der in einer Art regellosen Urzustandes auch bei Boiardo häufig ist, kommt seinem Streben nach Abwechslung gelegen. Der Dichter benutzt die Selbstgespräche zur Darstellung der Affekte und flicht sie als Ruhepunkte

[10]) Ich sehe ab von den kurzen Zwischenbemerkungen in XIX, 99 f.; auch XXIII, 7 und XXX, 82 f. sind mehr Stoßseufzer als Monologe.

lyrischer Selbstbespiegelung in die Handlung ein. Vielleicht spielt hierbei das Vorbild Ovids eine Rolle, der einen beträchtlichen Einfluß auf A. ausübt und die Aufdeckung von Seelenzuständen in Reden und Monologen besonders liebt. Auch die Strophenform des Gedichtes eignet sich für einen derartigen Inhalt. Die Ottava rima war ursprünglich ein lyrisches Versmaß; ihr regelmäßiger Bau gestattet eine symmetrische Aufteilung und ist wie geschaffen für die lyrische Gedankenentwicklung. So sind einige Monologe Bradamantes in ihrer Bilderfülle und ihrem kunstgerechten Aufbau nichts anderes als lyrische Gedichte; das dreizehnte Capitolo Ariostos bedurfte nur einer metrischen Umarbeitung, um als Monolog in den O. f. einzugehen (XLIV, 61—66).

Die Selbstgespräche hätten als lyrische Einlagen eine wertvolle Besonderheit des Gedichtes werden können; jedoch begeht A. entscheidende Fehler. Der Monolog darf nicht gewaltsam herbeigeführt werden, sondern muß organisch aus der Handlung hervorgehen. Gegen diese Bedingung fehlt A. am Ende des Gedichtes, wo die Handlung an Kraft verliert und ein übermäßiger Gebrauch von Monologen einsetzt. Zwei Gesänge, der 44. und 45., enthalten sechs große Selbstgespräche Ruggieros und Bradamantes, die willkürlich eingestreut sind (s. den Notbehelf in XLIV, 60, 7). Dieser Fehler muß sich auf den Inhalt der Monologe auswirken. Zwei von ihnen sind rein formalistisch mit Bildern überladen (XLIV, 61—66; XLV, 32—39); die übrigen zeigen eine andere Schwäche. Sie haben keinen lyrischen Inhalt, sondern dienen rhetorischen, oft gekünstelten Überlegungen der Personen über die Lage, in der sie sich befinden und das, was ihnen zu tun bleibt. Derartige Monologe erfüllen im Drama einen wichtigen Zweck; in erzählenden Gedichten sind sie sinnlos und wirken durch ihre sachliche, undichterische Form nur störend (XLIV, 41—47; 52—58; XLV, 87—90 ist von besonders ausgeklügelter Rhetorik; 97—101). Der gleiche Vorwurf ist den Monologen Angelicas und Olimpias zu machen, die allerdings im Unterschied zu den bisher genannten als der erlösende Ausbruch eines langsam ansteigenden Schmerzes wirkungsvoll aus der Handlung hervorgehen (VIII, 40—44; X, 27—33). Auch Bradamantes Monolog in XXXII, 37—43 ist gut vorbereitet, enthält aber nur eine langweilige Vorlesung über den Wert der Treue.

Es bleiben noch viele Monologe, die von solchen Fehlern und Schwächen frei sind; auf sie wird später einzugehen sein.

1. Petrarkistische Bilder.

Ehe wir die einzelnen petrarkistischen Bilder verfolgen, muß zuerst das Kunstmittel erklärt werden, dessen sich A. häufig zu ihrer Verflechtung in die Handlung bedient; es ist die Anknüpfung des Bildes an die Realität.

Schon Ariostos Gedichte zeichnen sich vor denen anderer Lyriker der Zeit dadurch aus, daß sie öfter von realen Dingen und Ereignissen ausgehen. Die dichterische Spannung des O. f., deren Pole Phantasie und Realität sind, wird auf dem Gebiet des Petrarkismus ein Spiel zwischen Bild und Wirklichkeit, zu dem die Metaphern der Fessel, der Wunde und des Todes Anlaß geben.

Die Fessel.

Die Metapher der Liebesfessel kommt häufig vor; sie gehört zu den stilistischen Scheidemünzen des O. f. und findet im Gegensatz zu Ariostos Lyrik kaum besondere Gestaltung[11]). Während z. B. Canzone 1, 128 ff. ausführlich schildert, wie Amoretten, in goldenen Locken verborgen, gleich gereizten Wespen ausschwärmen, um das Herz des Mannes in die Fesseln des Haares zu verstricken, wird im O. f. das Haar als Schlinge nur kurz erwähnt (XXIV, 79, 4). Amors Netz ist im schönen Antlitz gespannt (XIV, 52, 1; s. a. VII, 16, 1 und Sonett 33). Das im Mittelalter beliebte Bild des Liebeskäfigs bringt A. nur einmal (XII, 73, 8); Sonett 13 preist ihn als ein Nest der Freuden. — Die Liebe ist eine Knechtschaft, in die Amor die Menschen bindet; XXVIII, 23, 2 wird der unglückliche Giocondo Amors Vasall genannt. Ein zierliches Kompliment macht Ruggiero der nackt an den Felsen gefesselten Angelica:

> — O *donna, degna sol de la catena*
> *con chi i suoi servi Amor legati mena, ...*
> (X, 97, 7; nach Ovid Metam. IV, 678 f.).

Hier knüpft die Metapher an die Realität an (vgl. VII, 59, 7); die Kunst Ariostos, das dichterische Bild in ein anmutiges Wechselspiel mit seiner realen Grundlage zu verflechten, wenn diese im epischen Geschehen gegben ist, zeigt sich besonders an der Metapher der Liebe als Kampf zwischen Mann und Frau (IX, 23, 5). Der Sieger im

[11]) Netz, Schlinge, Kette, Joch, Knechtschaft usw.: I, 12, 8; VIII, 80, 6; X, 109, 4; XLII, 29, 3. — VII, 44, 6; XVI, 2, 2; XXXIV, 17, 1. — IX, 86, 4; XLII, 65, 7. — XXXIV, 32, 4; XLII, 64, 8. — XVII, 62, 5; XXXI, 1, 4. — XXV, 50, 1; XLIII, 104, 1.

Streit wird von seiner schönen Beute besiegt und gefangen; so leitet der Dichter die Handlung mit leichter Hand vom Kampf zur Liebe über (XX, 39, 8; XXXIV, 25, 3; XLII, 29, 7; vgl. XXX, 43, 5):

. . . né de la sua vittoria altro guadagna,
se non che in man de la sua prigioniera
si dá prigione, e non sa in qual maniera.
(XIV, 52, 6).

Bradamantes Engelsschönheit besiegt ihren Gegner Ferraú, ehe noch der Kampf begonnen hat (XXXV, 78, 6), und hindernd mischt sich Amor in den Tjost zwischen Ruggiero und Bradamante, der dadurch ganz ins Spielerische gewandt wird, während anfangs Bradamante zornig anritt, um Ruggiero zu töten:

Cosí lor lancie van d'effetto vòte
a quello incontro; e basta ben s'Amore
con l'un giostra e con l'altro, e gli percuote
d'una amorosa lancia in mezzo il core.
(XXXVI, 38, 1).

Noch eine Metapher aus dem Kriegswesen ist zu erwähnen; die besiegte und zu allem bereite Frau wird mit einem antiken Ausdruck als „spoglia opima" bezeichnet (I, 41, 6; XXVIII, 46, 8; XXXVI, 35, 3).

Wunde und Tod.

Noch häufiger als die Fessel wird die Metapher der Liebeswunde verwandt, jedoch wieder nur als unumgängliches Stilmittel ohne eigene Formung [12]). Interessant wird das Bild in Verbindung mit der Realität. Bei der Heilung von Medoros Wunde verliebt sich Angelica in den Jüngling; dieser so wichtige Vorgang kann natürlich nicht mit einer Zeile abgetan werden. In einer Reihe von Antithesen, die sich über zwei Stanzen hinziehen, schildert der Dichter, wie sich die Wunde des Jünglings von Tag zu Tag bessert, während Angelicas Liebeswunde ihr immer größeren Schmerz verursacht (XIX, 27, 7; 28 f.; s. a. XXIII, 119, 5). — Die Wunde braucht Heilmittel (VI, 49, 1; XIII, 46, 7; XXV, 32, 7); XLIII, 21, 5 besteht die Medizin in Liebeserfüllung.

Unerträgliche Liebesqualen müssen zum Tode führen: auch hier

12) Amors Waffen und die Liebeswunde: XV, 103, 5; XXV, 32, 8; 54, 3; XXXIV, 32, 6. — XX, 46, 3; XXV, 29, 4; XXXVIII, 2, 5; 4, 3, vgl. Petrarca Canzone XXIII, 32 ff. (Papini).

folgen viele Stellen des O. f. der petrarkistischen Tradition, in der das Sterben einfach eine gesteigerte Umschreibung für Sehnsucht, Kummer oder heftiges Verlangen ist[13]). Von köstlicher Wirkung ist das Motiv im Munde des Herbergsknechtes, der seine Freundin Fiammetta um eine Liebesnacht angeht; ein Lächeln des Dichters begleitet sein Flehen, denn der Bursche ist sicher weit entfernt davon, vor Liebe zu sterben:

La fanciulla negli omeri si stringe,
e risponde che fu tardo a venire.
Piange il Greco e sopira, e parte finge:
— Vuommi (dice) lasciar cosí morire?
Con le tuo braccia i fianchi almen mi cinge,
lasciami disfogar tanto desire:
ch'inanzi che tu parta, ogni momento
che teco io stia mi fa morir contento. —
(XXVIII, 59).

Der absolute Gegensatz zu dieser heiteren Szene ist eine Stanze aus dem Monolog Orlandos vor dem Ausbruch des Wahnsinns, in dem die Todesmetapher zu einer eindrucksvollen Schilderung des über die Maßen von der Liebe Gequälten ausgebaut wird (XXIII, 128).

In Bradamantes Monologen kehrt das Motiv des Sterbens und Tötens immer wieder, und hier erhält es bisweilen dadurch neue Farbkraft, daß sich über der Metapher des Liebestodes der Tod als epische Realität erhebt. Bild und Wirklichkeit sind dann nicht mehr antithetisch gegenübergestellt, sondern sie verschmelzen ineinander. Bradamante, die sich von Ruggiero betrogen glaubt, wirft ihm in einem Monologe unter anderen Klagen vor, daß seine Untreue sie töte (XXXII, 40, 1). Aus der matten Rhetorik dieses langatmigen Selbstgespräches hebt sich die abschließende 43. Stanze hervor, die in lyrischer Empfindsamkeit den Wunsch zu sterben schildert. Unmittelbar daran schließt sich die dramatische Wirklichkeit: das Mädchen springt auf und richtet das Schwert gegen ihr Herz[14]) (44) — doch der Panzer hält den Stoß ab. Dieser sofort verhinderte Selbstmordversuch soll nicht von wirklicher, schreckenerregender Dramatik sein; das Hereinspielen der Realität erhöht jedoch die Leidenschaftlichkeit der kon-

[13]) Der Liebestod: XVI, 2, 8; 12, 8; XXVIII, 12, 8; 14, 3; 17, 3; XXXVII, 48, 6; 53, 8. In Bradamantes Monologen: XXX, 83, 8; XXXII, 19, 3; 22, 7; 40, 2; 46, 4; XLIV, 67, 3.

[14]) A. bringt häufig zum Ausdruck großen Schmerzes Gedanken an den Tod, Selbstmordversuche und wirkliche Krankheit, Dahinschwinden und Tod: V, 52; VIII, 78; XXI, 57, 8; XXIV, 81; 87, 3; XXVIII, 26 f.; XXX, 36; 86; XXXIV, 43; XLIII, 183 ff.

ventionellen Todesmetapher. Ihr guter Geist gibt Bradamante dann ein, lieber einen ruhmvollen Tod auf dem Schlachtfeld zu suchen; vielleicht wird sie so glücklich sein, von Ruggieros Hand zu fallen (45). Die Seligkeit des Todes, an dem der geliebte Mensch die Schuld trägt, ist eines der verbreitetsten petrarkistischen Motive, das auch A. im 10. Madrigal zum Thema nimmt; kraftvoller und rührender ist seine Wirkung hier, wo es um wirklichen Tod durch das Schwert geht — und umgekehrt mildert das mitschwingende lyrische Bild die grausige Realität. Mehr antithetisch getrennt erscheinen Bild und Wirklichkeit in Bradamantes Monolog vor ihrem Kampf mit Ruggiero, der ganz auf dem Todesgedanken aufgebaut ist (XXXVI, 32—34). Wunderschön wird der Monolog vorbereitet. Das Mädchen betrachtet Ruggiero, der sich in seiner ganzen ritterlichen Anmut zum Kampfe mit ihr nähert, und gerät außer sich bei dem Gedanken, daß er einer anderen angehört. Von großem lyrischen Schwung ist die erste Stanze des Selbstgesprächs:

Piú tosto che morir sola di rabbia,
che meco di mia man mori, disio;
che se ben qui ti perdo, almen l'inferno
poi mi ti renda, e stii meco in eterno.
(32, 5).

Hingegen führen die beiden folgenden Stanzen die Antithese Liebestod — Schwerttod allzu breit aus; kürzer und deshalb wirkungsvoller findet sich ein ähnlicher Gegensatz in dem Monolog der verlassenen Olimpia (X, 29, 5; vgl. Giostra I, 110, 7).

Amor.

Eins der hauptsächlichen bewegenden Elemente in der Lyrik Petrarcas und seiner Nachfahren war das Spielen mit dem Gedanken des Widerstandes gegen die Liebe. A. macht von dem Motiv an den lyrischen Stellen seines Werkes keinen Gebrauch; nur in einem Monologe Bradamantes stehen Bild und Wirklichkeit einander gegenüber: lieber als ihrem Herrn Amor will Bradamante den Eltern ungehorsam sein, denn sie sind gütig, Amor jedoch würde ihr Vergehen schrecklich strafen (XLIV, 44).

Aus diesem lyrischen Motiv hat A. einen wesentlichen Bestandteil der Handlung des O. f. entwickelt. Angelicas Schicksal ist ein Beispiel für die Wahrheit des Satzes, daß jeder Widerstand gegen die Liebe erst recht Amors Angriffe herausfordert. Dies Thema behan-

deln auch Polizianos „Stanze per la Giostra", in denen die Gestalten Amors und seiner Mutter Venus über den Erlebnissen Giulianos de' Medici schweben, wie bei Homer abwechselnd Erde und Olymp Schauplatz der Handlung sind. Im O. f. wird die hochmütige Angelica endlich nur umso wirkungsvoller von Amors Pfeil getroffen:

Tant'arroganzia avendo Amor sentita,
piú lungamente comportar non volse:
dove giacea Medor, si pose al varco,
e l'aspettò, posto lo strale all'arco.
(XIX, 19, 5).

Hier greift Amor persönlich in die Handlung ein wie die Götter im antiken Epos. Im Gegensatz dazu sind die übrigen Personifikationen Amors, besonders die in den Schönheitsschilderungen, rein lyrische Bilder. In dem sachlichen Bericht über Angelicas Hochzeit fügen sich Bild und Realität zusammen und drücken so in köstlicher Weise die Atmosphäre der Unwirklichkeit aus, die diese Liebesheirat umhüllt:

il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore,
e pronuba la moglie del pastore.
(XIX, 33, 7).

Wir zitierten schon XXXVI, 38, 1, wo eine Personifikation Amors die Darstellung belebt; als grausamer Henker erscheint er auf einem der Höhepunkte des Gedichtes, als Orlando den entscheidenden Beweis für Angelicas Untreue vor Augen bekommt, an die er bisher nicht glauben wollte:

Questa conclusïon fu la secure
che'l capo a un colpo gli levò dal collo,
poi che d'innumerabil battiture
si vide il manigoldo Amor satollo.
(XXIII, 121, 1).

Im übrigen wird Amor verschiedentlich in seiner gewohnten Rolle als Helfer und Inspirator der Liebenden kurz erwähnt (II, 40, 6; XI, 78, 3; XIII, 26, 5; XIV, 59, 1; XXV, 50, 1; 52, 1).

Das Feuer.

Von der Metapher der Liebe als Feuer wird im O. f. ausgiebigster Gebrauch gemacht; meistens umfaßt diese unentbehrliche Umschreibung nur einen oder zwei Verse[15]). Das Feuer stellt die Heftigkeit

[15]) Das Feuer z. B. I, 81, 6; II, 37, 6; V, 11, 3; VIII, 31, 1; XIX, 26, 8; XXIII, 119, 6; XXV, 49, 8; 59, 3; XLIII, 22, 5.

des Gefühls mit größerer Eindringlichkeit dar, als etwa die Wunde; bisweilen gelingt der Sprachkunst Ariostos noch eine weitere Steigerung: Ruggiero gerät beim Erscheinen Alcinas außer sich, als ob glühender Schwefel durch seine Adern rinne (VII, 27, 3). Die Liebesflammen verzehren Rinaldo:

. . il fratel suo che non ha polso o nerbo,
osso o medolla che non senta caldo
de le fiamme d'amor; dico Rinaldo: . .
(XLII, 28, 6).

Vereinzelt steht die echt petrarkistische Ausführung des Bildes in Orlandos Monolog: Amor facht durch Flügelschlagen das Feuer im Herzen der Liebenden an (XXIII, 127, 5). Nicht allzu häufig sind hyperbolische Vergleiche für die Größe des Feuers: so hoch schlugen nie die Flammen des Vesuv, des Aetna noch des brennenden Troja — das ganze Meer würde sie nicht löschen können (V, 18, 5 und 20, 7; vgl. Ariosto Sonett 8, Terz. 2). Damit der Leser begreift, wie Bireno um einer neuen Liebe willen Olimpia verlassen konnte, muß die unwiderstehliche Kraft seines Verlangens nach der Tochter des Friesenkönigs ausgemalt werden. Das geschieht durch zwei einander gegenübergestellte Gleichnisse: er verliebt sich nicht nur, nein, er brennt wie ein von verbrecherischen Händen angezündetes Kornfeld (X, 11, 5; vgl. Ovid Metam. VI, 455 ff. und Innam. II, XXIV, 60, 5), und seine frühere Glut für Olimpia kühlt sich ab wie heißes Wasser, dem man kaltes zugießt (12, 5).

Die Antithese Feuer — Eis gab den Petrarkisten Gelegenheit zur Entfaltung immer komplizierterer Kunstgriffe. A. gebraucht sie verschiedentlich in maßvoller Kürze (I, 41, 1; 78, 6; vgl. XIII, 20, 8; XLII, 37, 2; 61, 1. Ausführlicher XXIII, 64, 5 und XXXVI, 15, 1). Wenn es heißt, daß der Meergreis Proteus mitten im Wasser erglüht, so wird man diese pointierte Antithese noch nicht zu den Concetti rechnen (VIII, 52, 6; ähnlich in XXVIII, 89, 7). Versteht man den Ausdruck im engeren Sinne und mit dem pejorativen Beiklang, den er im Französischen hat, so sind hauptsächlich die Fälle Concetti zu nennen, wo die reale Grundlage von Metaphern, die Petrarca nur leicht andeutet, in hemmungsloser Weise übertrieben wird. Hierfür gibt es bei A. nur ein Beispiel, das man als einen Lapsus bezeichnen muß. Bradamante liest einen Brief Ruggieros:

Le lacrime vietâr, che su vi sparse,
che con sospiri ardenti ella non l'arse.
(XXX, 79, 7).

Bolza wirft unter der Überschrift „Concetti" die verschiedenartigsten Bilder zusammen. Wir können nur noch zwei Verse über das Weinen Bradamantes tadeln, deren Fehler ebenfalls darin besteht, daß sie die Metapher zu sehr der Realität annähern:

Il vento intanto di sospiri, e l'acque
di pianto facean pioggia di dolore.
(XXIII, 8, 3).

Hingegen haben, wie später gezeigt werden wird, die Hyperbeln über den weinenden Sacripante sehr wohl ihre Berechtigung (I, 40, 7).

Das Herz.

Von den zahlreichen metaphorisch gebrauchten Verben, die die Bearbeitung des Herzens durch Liebe und Affekte schildern, seien hier nur „rodere" und „limare" erwähnt, die A. besonders gern anwendet[16]). Eins der weniger verbreiteten Motive petrarkistischer Tradition, Amor als Bildhauer des Herzens, bringt A. in kurzen, wirkungsvollen Metaphern. Er verfällt jedoch einer leeren Formalistik, wenn er in einem Monologe Bradamantes das Bild allzu breit ausführt; das gleiche gilt für die Metapher des verlorenen Herzens.

Für die Behandlung des Herzens als Material zur Formung durch die Liebe sind verschiedene Grade der Bildhaftigkeit zu unterscheiden. „Imprimere, scolpire nella mente" usw. ist eine Metapher des allgemeinen Sprachgebrauchs für Unvergeßlichkeit, die A. häufig in dieser einfachen Form übernimmt (z. B. XXIII, 24, 8; 29, 1; III, 76, 2; VII, 18, 6). Dante erweitert die Metapher zu dem Bild vom Wachs und Siegel, das er mehrfach gebraucht[17]):

E io: „Sí come cera da suggello,
che la figura impressa non trasmuta,
segnato è or da voi lo mio cervello.
(Purg. XXXIII, 79).

Auch A. spricht von dem Siegel der Schönheit im Herzen (XLIII, 33, 6). Kurz vor der eben zitierten Stelle drückt Dante die Unvergeßlichkeit mit einer Schriftmetapher aus (Purg. XXXIII, 76. M.), die A. noch durch einen Vergleich erweitert:

[16]) I, 2, 6; 31, 4; 41, 2; XLIII, 113, 5. — VIII, 13, 7; X, 49, 2; XVIII, 25, 1; XIX, 26, 6; XX, 39, 6; u. ö. Andere Metaphern, die meist dem allgemeinen Sprachgebrauch angehören: V, 55, 5; VI, 28, 6; VIII, 79, 6; XV, 88, 8; XXIII, 17, 5; 103, 3; XXIV, 33, 3; XXVI, 120, 8; XXX, 35, 8; XXXVIII, 69, 3; XL, 67, 1; XLII, 45, 5; XLIII, 81, 4; 89, 6; XLV, 57, 1.

[17]) Darüber eine Miszelle von Albert S. Cook, Dante's figure of the seal and the wax; Modern language notes, Vol. XV, 1900, p. 512 f.

. . sí nel capo una istoria mi si scrisse,
che non si scrisse mai piú saldo in marmi: . .
(XXVII, 139, 3).

In der Liebe endlich ist es Amor, der das Bild des geliebten Menschen, seine Schönheit oder seine Vorzüge unauslöschlich ins Herz prägt (XLIII, 34, 3; XLV, 32, 1; 33, 1). Ausführliche Darstellung des Bildhauers Amor gibt ein Monolog Bradamantes (XLIV, 65); die folgende Stanze fügt hierzu ein Gleichnis: das Herz ist wie verarbeitetes Gold oder edle Steine, die man zwar brechen, aber nicht umformen kann (vgl. auch 62, 1).

Ein anderer Ausdruck ist „etwas ins Gedächtnis heften, figgere" (XXVI, 90, 5; Papinis Anmerkung erklärt diesen Gebrauch des Verbs als einen Latinismus). So kehren auch in der Liebessprache Verse wie „colei che sol avea fissa nel core" immer wieder (XXXV, 56, 2. XI, 2, 6. XXI, 15, 6; 56, 1). Bildhaft wird dieser Ausdruck durch Einführung des Nagels:

. . . . persona che con saldo chiodo
t'abbia giá fissa Amor nel cor constante, . . .
(XLII, 1, 5).

Alte Liebe verdrängt man durch eine neue, wie ein Nagel mit einem zweiten Nagel aus dem Brett getrieben wird[18]) (XXVIII, 98, 7; XLV, 29, 5).

Es bleibt noch das traditionelle Bild vom Herzensdiebstahl zu erwähnen. Das schöne Antlitz raubt das Herz aus der Brust (II, 27, 4; VIII, 80, 7). Fiordispina verliebt sich:

. . . . non torna il cor, che giá diviso
da lei, godea dentro gli amati lumi.
(XXV, 33, 3).

Die Geliebte besitzt das Herz; man gehört sich daher selbst nicht mehr und ist anders, als man vorher war. In einer ganzen Stanze klagt Bradamante Ruggiero des Diebstahls an (XXXII, 42). Eine ständige Redewendung ist, daß bei der Trennung das Herz zurückbleibt oder der Trennungsschmerz den Liebenden glauben läßt, ihm werde das Herz aus der Brust gerissen[19]).

[18]) Quelle für diesen Ausdruck ist ein antikes Sprichwort, das sich auch im ersten Sonett Guittone d'Arezzos und bei Petrarca Trionfo d'Amore III, 66 findet (Romizi S. 173). — XXI, 1 steht das Bild des Strickes und des Nagels für die bindende Macht der Treue.

[19]) Die Geliebte besitzt das Herz: VI, 31, 4; XXXVIII, 89, 5. — Man gehört sich selbst nicht mehr: V, 26, 1; XII, 14, 8; 20, 4; XIII, 7, 3; XXXI, 6, 6; XLIV, 39, 7. — Das Herz bleibt zurück: VIII, 32, 8; X, 25, 6; XIX, 4, 4; XX,

Liebessprache.

Abschließend ist noch eine Gruppe von Bildern zu erwähnen, die sinngemäß hierher gehören, wenn sie auch nicht immer Beziehung zum Petrarkismus haben. Eine Unzahl von zärtlichen Umschreibungen für den geliebten Menschen, Koseworten und Liebesbeteuerungen, aus denen meist mehr die höfische Courtoisie als anbetende Liebe spricht, sind ein Beispiel für den Formenreichtum des O. f. Es handelt sich um kurze Periphrasen, die den Umfang von einem, höchstens zwei Versen nicht übersteigen: Licht meiner Augen, mein Leben und meine Seele, meine süße Sorge, Göttin, Königin usw. — ich liebe dich mehr als mein Leben, Herz und Augen, mehr als die ganze Welt [20]).

Voll unausgesprochener Skepsis ist die Liebeserklärung Rodomontes an Isabella; Dichter und Leser wissen, wie wenig diese schönen Worte zu bedeuten haben:

. . e col parlar ch'è fra gli amanti usato,
dicea ch'era il suo core e la sua vita
e 'l suo conforto e la sua cara speme,
et altri nomi tai che vanno insieme.
(XXIX, 8, 5).

Wahrhaft rührend ist dagegen Bradamantes Klage:

Facil ti fu ingannare una donzella
di cui tu signore eri, idolo e nume,
a cui potevi far con tue parole
creder che fosse oscuro e freddo il sole.
(XXXII, 39, 5).

Liebesbeteuerungen in irrealer Form füllen eine ganze Stanze des Exordiums zum zehnten Gesang (X, 3), das anläßlich des Treubruchs Birenos in Anlehnung an die Antike über die Unzuverlässigkeit junger Liebhaber handelt, deren Schwüre der Wind verweht (X, 5, 5 und 6, 1; vgl. Catull LXIV, 142 ff.; O. f. V, 53, 8). Ihre Liebe gleicht einem Strohfeuer (7, 4) und erkaltet, sobald sie ihr Ziel erreicht haben, wie der Jäger den Hasen nur schätzt, solange er ihn mühsam verfolgen muß (7, 5; nach Horaz Serm. I, II, 105 ff.; s. Romizi S. 10 f.). — Mit umso größeren Worten schwören Ariostos Helden; Hauptstil-

---

39, 5; XXVII, 131, 6. — Das Herz aus der Brust: XXVIII, 13, 1; XLIII, 83, 1; s. a. II, 40, 1; XLVI, 36, 1.

[20]) Koseworte: I, 54, 2; II, 40, 8; 43, 7; VI, 10, 5; VII, 47; XII, 6, 3; XIX, 38, 8; XXVIII, 13, 3; 57, 7. — I, 77, 5; IV, 41, 1; IX, 92, 3; XIV, 115, 4; XVIII, 54, 6; XXI, 19, 8; XXIII, 54, 7; 69, 6; XXV, 88, 7.

mittel ist das Adynaton: XXXIII, 60, 5; XLIII, 85, 5; XLIV, 62 ein Adynaton Bradamantes, dessen Quellen Romizi S. 28 ff. diskutiert.

Das Bild der Sonne als Umschreibung für den geliebten Menschen (I, 19, 3; XVII, 52, 4; XXXII, 23, 8) führt zu einer Reihe großer Gleichnisse. Bradamante erscheint der Hof Karls ohne Ruggiero öde wie ein Garten im Winter (XLV, 26); wieder ist es ein kurz darauf folgender Monolog, der durch ein Übermaß von Bildern jede dichterische Wirkung aufhebt. In einer Gleichniskette, die sich über vier Stanzen hinzieht (XLV, 3639), klagt Bradamante gleich einem verlassenen Vogel, wie sie fern von ihrer Sonne den Schrecken der Nacht und des Winters preisgegeben ist. Außerdem vergleicht sie sich noch mit einem ängstlichen Geizhals, der nicht fern von seinem Schatz leben kann (34. Auch die schöne Frau wird als Schatz bezeichnet: II, 60, 5; XXVIII, 100 ein Gleichnis).

2. Wesen und Wirken Amors.

Die Liebe erscheint im O. f. nicht nur als dichterisch darzustellender Seelenzustand, sondern auch als handlungtreibende Kraft. Ähnlich wie Fortuna ist Amor eine Macht, die die Geschicke der Menschen lenkt; das wird in den Reflexionen ausgesprochen, mit denen der Dichter und seine Helden das Wirken des Gottes begleiten. A. beschäftigt sich hier in einer Reihe von Zwischenbemerkungen mit der eigenen Person; er spricht von seinen Liebeserfahrungen und huldigt seiner Herrin.

Man hat oft den Versuch gemacht, diese Worte Ariostos über sich selbst biographisch zu fundieren oder aus ihnen eine Psychologie des Dichters abzuleiten. In großem Ausmaß verfolgt dies Ziel das 1936 in Turin erschienene Buch von Mario Chini „L'Ariosto innamorato". Chini betrachtet den O. f. nicht als ein Traumspiel, das nur wenige Verbindungen zum realen Leben hat; für ihn ist das Werk aufs engste mit dem Leben des Dichters verflochten. Zahlreiche Stellen aus der Lyrik und dem O. f. werden von Chini chronologisch geordnet und mit den Nachrichten in Einklang gebracht, die wir sonst von Ariostos Leben haben. Das Ergebnis ist ein Bild Ariostos als Liebhaber, in dessen Mittelpunkt die Gestalt Alessandra Benuccis steht, der des Dichters letzte und größte Liebe galt. Jede Textstelle hat in diesem System ihren festen Platz und ihre bestimmte Bedeutung. Besonders die Äußerungen des Dichters über sich selbst betrachtet Chini als sorgfältig überlegte Anspielungen, die für das Ohr der Geliebten bestimmt sind.

Die scharfsinnig kombinierenden Darlegungen Chinis haben manches für sich; so verlangt die geheimnisvolle Huldigung, die A. in XLII, 93 ff. an seine Herrin richtet, ohne Zweifel nach Erklärungen, die über den Rahmen des Gedichtes hinausgehen. Andrerseits ist es zum Beispiel schwierig, der Geliebten eine Art Mitarbeiterschaft am Werk zuzuschreiben, weil sie in der Widmung die Stelle der Muse vertritt [21]) (I, 2, 5 und XXII, 2, 1; Chini S. 182 f. und 296 f.). Chini kann hierzu im wesentlichen nur erklären, es sei höchst unwahrscheinlich, daß A. niemals die Ansicht seiner Herrin eingeholt haben soll. Diese Einzelfrage kennzeichnet den Charakter des ganzen Buches, das sich auf Vermutungen beschränken muß, da die Zahl der zuverlässigen Dokumente über das Liebeserleben des Dichters äußerst gering ist. Derartige Auseinandersetzungen täten besser, die Form eines historischen Romans zu wählen. Theorien, und mögen sie so scharfsinnig durchdacht sein wie die Mario Chinis, haben nur dann ihre Berechtigung, wenn sich kein anderer Weg zur Erklärung öffnet. In der Frage der Zwischenbemerkungen Ariostos versperrt Chinis Einstellung das Verständnis des Kunstwerks.

Die Stellen, um die es sich hier handelt, sind nichts weniger als biographische Dokumente. Sie gehören zu dem Reizvollsten, was Ariostos Traumspiel bietet; die Realität, die sich hinter ihnen bergen mag, ist unaufhellbar und vor allem gänzlich belanglos. Das ständige scherzende Dazwischentreten des Dichters nimmt den Ereignissen ihr Gewicht und ist eins der Elemente, die jene Leichtigkeit und Distanziertheit der Darstellung schaffen, von der eingangs gesprochen wurde. So dienen die Zwischenbemerkungen dem Werk; nicht etwa ist umgekehrt das Werk ein Anlaß für den Dichter, alle möglichen Bekenntnisse abzulegen. Man kann keinen größeren Fehler begehen, als die Worte Ariostos über sich selbst ernst zu nehmen, um das Leben oder wenigstens den Charakter des Dichters aus ihnen zu erklären. Fast alle Kritiker verfallen diesem Fehler, statt sich auf das Werk zu beschränken. Am Beispiel der Frauensatire wird sich zeigen, wie eine solche Einstellung zu falschen Urteilen verleitet. —

Ariostos Darstellung der Liebe steht im Gegensatz zu der des „Orlando Innamorato". Boiardo hat die alte, ritterliche Auffassung: die Liebe ist zwar eine unentrinnbare Macht, aber sie steigert die cor-

[21]) Über die Teilnahme Alessandras am Werk vgl. Giuseppe Fatini gegen Ende seines Aufsatzes „L'ultimo amore dell'Ariosto", Nuova Antologia 16 luglio 1933. Fatini, die Autorität für Ariostos Lyrik, gibt auch eine ausführliche Kritik des Chini'schen Buches im Giornale Storico, Vol. CIX, 1937, p. 317 ff. S. dort z. B. S. 318: „... il C. si serve di argomentazioni e d'interpretazioni soggettive che si basano spesso solo sulla sua fervida immaginazione."

tesia, sie gibt Kraft, Verstand und neuen Mut im Kampf (Innam. I, I, 2; XII, 12 und 45; II, VII, 28 f.; XVIII, 3). II, IV, 2 f. preist der Dichter ihre veredelnde Kraft, und im Exordium zum 18. Gesang des zweiten Buches stellt er Artus' Hof über den Karls, wo die Liebe keinen Zutritt hatte. Allerdings widerspricht das Geschehen im „Orlando Innamorato" bisweilen diesen Ansichten des Autors, der aber nicht weiter insistiert, wenn die Liebe seine Helden auf Irrwege führt: schickt doch zum Beispiel Orlando im Interesse seiner Liebeshändel ein frommes Gebet zu Gott, er möge Karl und sein Heer die Schlacht verlieren lassen (II, XXX, 61; vgl. XXIX, 37)!

Die Auffassung Boiardos entspricht seiner literarischen Absicht, die Figur eines volkstümlichen Helden, dem die Liebe noch zur Vollkommenheit fehlte, in dieser Hinsicht zu ergänzen. A. hingegen verkündet schon im Titel seines Werkes, daß er schildern will, wie derselbe Held durch die Liebe in schrecklichen Wahnsinn gerät. So muß Amor von vornherein nicht mehr als die liebliche Krone ritterlicher Tugenden, sondern als eine dämonische, unheilstiftende Macht in der Handlung erscheinen. Der O. f. baut eine Welt auf, in der Amor als Tyrann das Szepter über den seufzenden Menschen schwingt.

Amor ist allmächtig; gegen seine Befehle müssen alle Bedenken zurückstehen. Er entfremdet Christen wie Heiden ihrer eigentlichen Aufgabe, dem Glaubenskrieg, und treibt sie ruhelos durch die Welt. Konsequenter als Boiardo hält A. wenigstens den Schein einer Spannung zwischen Pflicht und Liebe aufrecht und bleibt sich bewußt, daß Orlando eine Schuld auf sich lädt, für die er später von Gott mit Wahnsinn gestraft wird (XXXIV, 62 ff.):

Che non può far d'un cor ch'abbia suggetto
questo crudele e traditore Amore,
poi ch'ad Orlando può levar del petto
la tanta fé che debbe al suo signore?
Giá savio e pieno fu d'ogni rispetto,
e de la santa Chiesa difensore:
or per un vano amor, poco del zio,
e di sé poco, e men cura di Dio.
(IX, 1).

Weit entfernt davon, dem Paladin hieraus einen Vorwurf zu machen, weist der Dichter mit einem Lächeln auf seine eigenen Nöte hin:

Ma l'escuso io pur troppo, e mi rallegro
nel mio difetto aver compagno tale;

ch'anch' io sono al mio ben languido et egro,
sano e gagliardo a seguitare il male.
(2, 1).

Die Heiden sind nicht pflichteifriger als die Streiter Karls. Mandricardo und Rodomonte kämpfen miteinander um den Besitz Doralices, obwohl die Sache der Mauren in höchster Gefahr ist (XXIV, 94 ff.). Die Schöne selbst fleht die Ritter an, vom Zwiste zu lassen und den Bedrängten zu Hilfe zu eilen. Daran anschließend besingt der Dichter den Kampf zwischen Liebe und Ehrgeiz in edlen Herzen, wobei bald dieser, bald jene die Übermacht behält (XXV, 1). Die Helden des O. f. schwanken jedoch niemals. Eine Ausnahme macht nur Ruggiero, der als Ahnherr des Estensergeschlechtes untadelig dastehen muß. Nach der Versöhnung mit Bradamante trennt er sich sofort wieder von der Geliebten, denn seine Ehre gestattet ihm nicht, jetzt schon seinen bedrängten Herrn Agramante zu verlassen (XXXVI, 79 ff.; auch XL, 66 ff.). Es ist bezeichnend, daß der Dichter eine Verteidigung seines Helden angebracht findet, weil die Frauen unter den Zuhörern Ruggiero vorwerfen könnten, er sei ein lauer Liebhaber (XXXVIII, 1ff.). Auch Mandricardo und Rodomonte wären nie dem Ruf der Pflicht gefolgt, geböte es nicht ihre Herrin (XXV, 2, 1); so hat Amor einmal etwas Gutes bewirkt (2, 7). Gewöhnlich stiftet er Unheil, was sich in verschiedenen Episoden zeigt. Die Söhne Marganorres waren die Blüte der Ritterschaft und hätten ein ehrenvolles Leben führen können

. . s'in preda non si fossino sí dati
a quel desir che nominiamo amore;
per cui dal buon sentier fur traviati
al labirinto et al camin d'errore; . .
(XXXVII, 47, 3).

Zerbino schenkt dem treulosen Odorico das Leben, da mehr als er Amor die Schuld trägt (XXIV, 38, 5):

Amore ha volto sottosopra spesso
senno piú saldo che non ha costui,
et ha condotto a via maggiore eccesso
di questo, ch'oltraggiato ha tutti nui.
(39,1).

Wie weit ist diese skeptische Auffassung von dem hohen Ideal des dolce stil nuovo entfernt, dessen Reflex sich in der wie eine Mär aus alter Zeit erzählten Geschichte von Tristan findet, der die Unhöfischkeit des Schloßherrn Clodione bestrafte:

. . né l'escusa accettò, che fosse Amore
stato cagion di cosí grave errore;

stato cagion di cosí grave errore;
e non far d'un gentil contrario effetto.
(XXXII, 92 f.).

Dalindas Bericht über die folgenschweren Betrügereien ihres Liebhabers Polinesso beginnt mit einer Klage über Amors Grausamkeit, der sie aus Neid wegen ihres ruhigen Lebens zu seiner Sklavin machte (V, 7, 5) und schließt mit dem schmerzlichen Ausruf: „Ve' come Amor ben chi lui segue, tratta!" (74, 6). Ebenso hat ein grausames Geschick Isabella gelehrt, daß man Amor nicht trauen darf, wenn er sich auch anfangs freundlich zeigt (XIII, 4, 5; vgl. Orlando in XXIII, 128, 7). Er zerstörte ihr Glück:

Quivi il crudo tiranno Amor, che sempre
d'ogni promessa sua fu disleale,
e sempre guarda come involva e stempre
ogni nostro disegno razionale,
mutò con triste e disoneste tempre
mio conforto in dolor, mio bene in male; . .
(20, 1).

Auf der lyrischen Ebene sind es nicht äußere Schicksalsschläge, sondern die Qualen der Liebe selbst, die die gleichen Klagen hervorrufen. Bradamante und Fiordispina richten in Monologen Vorwürfe an den unerbittlichen Amor, der ihnen ihr ruhiges Dasein neidete und zerstörte, und sehnen sich nach der verlorenen Zeit der Freiheit zurück (XXV, 35; XXXII, 20; vgl. 25, 5). Auch der Dichter selbst hat die Ungerechtigkeit des kleinen Gottes erfahren müssen, wie er im Exordium zum zweiten Gesang seufzend bekennt.

Indessen stellen die gnomischen Erörterungen des O. f. das Wesen der Liebe auch noch unter anderen Aspekten als dem der Grausamkeit dar. Eine der Perlen des ganzen Gedichtes ist der Beginn des 24. Gesanges, der unmittelbar an den Wahnsinnsausbruch Orlandos anschließend das Thema „Liebe ist Irrsinn" behandelt. Die ganze leichte Plauderkunst Ariostos bewundern wir in diesen drei Stanzen, die auf der Grundlage petrarkistischer Bilder ihr heiteres Spiel treiben.

Man muß sich hüten, auf den Leim der Liebe zu gehen (1, 1); es ist Irrsinn, sich selbst zu verlieren, um einen anderen zu gewinnen (1, 7). Im Irrgarten der Liebe muß jeder straucheln und den rechten Weg verfehlen [22]) (2, 3). Wer also auf die Dauer nicht von der Liebe

[22]) A. hat hier eine verbreitete Metapher zum Gleichnis ausgebaut; vgl. XXXVII, 47, 5; Petrarca Sonett 211, 14; 224, 4; Giostra I, 12, 1. Ähnlich heißt XLII,

lassen will, verdient, daß man ihn wie einen Narren in Ketten legt (2, 7). Mit einem Lächeln kommt der Dichter dann auf sich selber zu sprechen:

Ben mi si potria dir: — Frate, tu vai
l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo. —
Io vi rispondo che comprendo assai,
or che di mente ho lucido intervallo;
et ho gran cura (e spero farlo ormai)
di riposarmi e d'uscir fuor di ballo:
ma tosto far, come vorrei, nol posso;
che 'l male è penetrato infin all'osso.
(3).

Auch im Exordium zum 35. Gesang verknüpft A. seine eigene Narrheit mit der Orlandos zu einem entzückenden Wechselspiel kunstvoller Metaphern. Wer bringt ihm den verlorenen Verstand zurück? Nicht auf dem Mond ist er zu suchen, sondern in Madonnas schönen Augen, in ihrem elfenbeinernen Busen — und dort werden seine Lippen ihn zu erhaschen wissen.

A. fällt jedoch auch positive Urteile, wenn die Handlung es so verlangt. An Grifones unheilbare Liebe zu der bösen Orrigille schließt das Exordium des 16. Gesanges an. Alle Schmerzen der Liebe habe ich selbst erfahren, sagt der Dichter: man darf daher meinem Urteil trauen (XVI, 1; vgl. XXIII, 112, 3). Wer eine hohe Minne hegt, soll sich nicht beklagen, wenn er auch Schmerzen leidet, ohne belohnt zu werden (2); traurig geht es nur dem, der wie Grifone an ein böses Herz gekettet ist (3).

In dem Exordium über die Eifersucht finden wir vollends die traditionelle Einstellung des Liebenden, der seine Ketten nicht missen möchte. Nur die Eifersucht ist ein Übel; sonst gibt es kein glücklicheres Dasein als das in Amors Knechtschaft (XXXI, 1), was A. durch eine Priamel klar macht:

Però ch'ogni altro amaro che si pone
tra questa soavissima dolcezza,
è un augumento, una perfezïone,
et è un condurre amore a piú finezza.
L'acque parer fa saporite e buone
la sete, e il cibo pel digiun s'apprezza:

26, 3 die Liebe ein Meer; von dem verbreiteten Bild der Liebe als Schiffahrt macht A. sonst keinen Gebrauch, während er es in seiner Lyrik häufig bringt: Sonett III; VII, 7 f.; Capitolo XIII, 6; XXIV; XXV, 25 f. Mehr zum allgemeinen Sprachgebrauch gehört O. f. VII, 27, 5; vgl. XLV, 13, 1.

non conosce la pace e non l'estima
chi provato non ha la guerra prima.
(2).

3. Der Liebesgenuß.

G. B. Bolza stellt sein „Manuale Ariostesco" nach einer Ausgabe ad usum Delphini her, denn, so sagt er im Vorwort, er würde eher auf das Unternehmen verzichten als sich dazu verstehen, die zahlreichen Abscheulichkeiten, die den O. f. entstellen, in sein Buch aufzunehmen. Eine derartige Einstellung ist für uns nichts weiter als ein Kuriosum in der Geschichte der Ariost-Kritik. Um keinen Preis möchten wir diese „Schändlichkeiten" missen, die mit soviel Grazie vorgetragen werden. Die Zeitgenossen des Dichters dachten hierin nicht anders. Burckhardt beschreibt, wie die edelsten Frauen sich nichts dadurch zu vergeben glaubten, daß sie oft sehr unmoralische Novellen in ihren Kreisen vorlesen ließen, und Bertoni bringt einige reizende Anekdoten und Stellen aus Briefen, die zeigen, welche Freiheiten am hochkultivierten Hof von Ferrara erlaubt und natürlich waren [23]).

Nach den Ansichten, die im O. f. ausgesprochen werden, ist das „piacer ch'ogni amator piú brama" (I, 51, 4) die natürliche und selbstverständliche Erfüllung der Liebe (XLIII, 141, 5 „seguir quel che natura agogna"; vgl. XXVIII, 51, 2). Sacripante erklärt unumwunden, daß die Frauen nichts lieber tun, als dem Gebot der Natur zu folgen, wenn sie auch anfangs widerstreben (I, 58, 3). Rinaldo spricht in seiner sehr vorurteilsfreien Verteidigungsrede für Ginevra (IV, 63—67) von dem süßen Ziel der Liebe, das nur der unwissenden Masse als ein schwerer Fehltritt erscheint (66, 3). In einem schönen Gleichnis sagt A., daß die Frauen nicht ohne Liebhaber bleiben sollen:

. . . . senza amante
sareste come inculta vite in orto,
che non ha palo ove s'appoggi o piante.
(X, 9, 2, nach Catull LXII, 49 ff.).

Ruggieros Wollustleben bei Alcina wird nur deswegen verurteilt, weil er über ihm seine kriegerischen Aufgaben gänzlich vernachlässigt (VII, 41). Daß er sich später mit der von ihm geretteten Angelica sofort in ein Abenteuer einlassen will, tadelt der Dichter nicht. Mit großer Toleranz erklärt er, daß selten die Vernunft die Begierde zügeln kann (XI, 1, 3) und Ruggiero unbeschadet seiner Liebe zu

[23]) Burckhardt S. 275 und 285; Bertoni op. cit. S. 253 f.

Bradamante ein Narr wäre, ließe er sich diese Gelegenheit entgehen (2) — denn selbst Xenokrates, das Musterbeispiel der Keuschheit, wäre den hüllenlosen Reizen Angelicas erlegen (3, 1). A. bringt hier für das sinnliche Verlangen das köstliche Gleichnis des Bären, der den Honig riecht (1, 5; ein anderes Bild V, 23). Der hungrige Bär ist auch ein unübertrefflicher Vergleich für die rauhe Täppischkeit des Kriegsmannes, der Isabella vergewaltigen will (XIII, 28).

In ähnlicher Lage wie Ruggiero befindet sich der fromme alte Eremit, der sich Isabellas annimmt: selbst er fühlt sich nicht so sicher vor der Versuchung, daß er das Mädchen mit in seine einsame Zelle genommen hätte (XXIV, 91); das Gleichnis von Stroh und Fackel verdeutlicht die leichte Entflammbarkeit der Menschen (vgl. auch 39, 7). Aus unwiderstehlichem Verlangen gibt sich Angelica Medoro hin; nur „per adombrar, per onestar la cosa", wie A. spöttisch bemerkt (XIX, 33, 5), wird die Ehe zwischen ihnen geschlossen. Die bezeichnendste Stelle ist XXV, 30 f.: Bradamante gibt Fiordispina gegenüber lieber ihr Incognito auf, als daß sie sich für einen niedrigen Tölpel halten ließe:

E dicea il ver; ch'era viltade espressa,
convenïente a un uom fatto di stucco,
con cui si bella donna fosse messa,
piena di dolce e di nettareo succo,
e tuttavia stesse a parlar con essa,
tenendo basse l'ale come il cucco.

(31).

Eine Stanze von sehr wirkungsvoller Bildhaftigkeit; der Kuckuck — die Sachverständigen belehren uns, daß seine Bewegungen außer dem Fluge unbeholfen sind — gibt einen Vergleich für Tölpelhaftigkeit ab, bei dem wohl auch ein obszöner Gedanke mitspielt [24]).

In einem Werk, dessen Dichter und Personen den Genuß so ausdrücklich rechtfertigen und fordern, wird es an zärtlichen Szenen nicht fehlen. Es muß jedoch auffallen, daß lyrische, stimmungsvolle Schilderungen des Liebesgenusses, wie sie Ariostos Canzoniere gibt, im O. f. fast gar nicht vorkommen. Die Gedichte Ariostos sind in der Mehrzahl petrarkistisch-idealisierend; einige von ihnen zeigen hingegen die antike sinnliche Auffassung der Liebe, der A. auch in latei-

[24]) Papinis Anmerkung erklärt unverständlicherweise, der Kuckuck sei ein Nachtvogel, der am Tage unbeholfen ist! — Der Kuckuck als Symbol für sexuelle Dinge (sein Weibchen treibt Vielmännerei, usw.) ist eins der interessantesten Kapitel der Volkskunde; vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (Handwörterbücher zur deutschen Volkskunde, Abt. I), Bd. V, Berlin und Leipzig 1932/33.

nischen Gedichten in Anlehnung an Horaz und Catull Ausdruck gab. Das Hinschleichen zu den Freuden einer Liebesnacht und die Klage über das durch lästige Gaffer verhinderte nächtliche Stelldichein in den berühmten Capitoli VIII und IX haben einen ganz eigenen Ton, der für uns an die Stimmung der „Römischen Elegien" anklingt. Andere Gedichte umkleiden einen antik-sinnlichen Gehalt mit der Sprache des Petrarkismus (Capitolo XII, bes. Vers 65 ff., Sonette III und XIII, Madrigal XII).

Derartige, von Obszönitäten freie Schilderungen sinnlicher Liebe sind im O. f. sehr selten. Die schönste Stelle ist die Umarmung Ruggieros und Alcinas:

Non cosí strettamente edera preme
pianta ove intorno abbarbicata s'abbia,
come si stringon li dui amanti insieme,
cogliendo de lo spirto in su le labbia
suave fior, qual non produce seme
indo o sabeo ne l'odorata sabbia.
(VII, 29).

Von klingendem Wohllaut sind besonders die letzten Verse, in denen die ganze Süße des Kusses liegt; kaum weniger stimmungsvolle Anwendung findet ein ähnliches Bild beim Wiedersehen Ruggieros und Bradamantes (XXII, 32, 7). Es muß auffallen, daß der Kuß sonst nirgends dichterisch ausgemalt wird. Das Gleichnis des Efeu am Baum für eine enge Umarmung ist sehr verbreitet: Horaz Epod. XV, 5 f.; Catull LXI, 34 f.; Dante Inf. XXV, 58 ff. (Papini). Ariosto Capitolo VIII, 19 ff. vergleicht die Umarmung mit den Windungen von Efeu und Akanthus; der säulenumschlingende Akanthus gibt O. f. XXV, 69, 5 ein Gleichnis ab. Aus Boiardo stammt die Hyperbel, daß nicht einmal die Luft zwischen die eng Umschlungenen dringen könnte (XVIII, 179, 3; Innam. I, XIX, 61, 1).

Eine gewisse poetische Zartheit wahren noch die Metaphern des Pflückens der Liebesblüte und -frucht, die A. sehr häufig gebraucht[25]); sie sind beide im allgemeinen Sprachgebrauch begründet (die Jungfräulichkeit als Blüte und „frutto" in der Bedeutung Liebesgenuß). A. führt die Bilder auch weiter aus:

Angelica a Medor la prima rosa
coglier lasciò, non ancor tocca inante:

---

[25]) Liebesblüte und -frucht: I, 43, 5; VIII, 77, 5; 78, 2; XX, 141, 4. — I, 41; XXI, 55, 5; XLII, 40, 5; XLIII, 17, 2; 116, 1. Besondere Gestaltungen des Bildes: X, 9, 7; XXIX, 9, 5; vgl. X, 10, 5 ein Speise-Bild.

né persona fu mai sí aventurosa,
ch'in quel giardin potesse por le piante.
(XIX, 33, 1; vgl. I, 58, 1).

Ariodante sieht seinen Rivalen zu Ginevras Balkon emporsteigen:

. . ma mentre il lasso ad odorar le foglie
stava lontano, altrui vide salire,
salir su l'arbor riserbato, e tutto
essergli tolto il disïato frutto.
(V, 64, 5).

Dichterischen Stimmungsgehalt haben diese Bilder jedoch nicht. Die herrlichste Gestaltung der Jungfräulichkeit als Blüte gibt das Rosengleichnis im Monologe Sacripantes (I, 42 f. nach Catull LXII, 39 ff.). Über die Schönheit dieses meistzitierten und höchstgepriesenen der Gleichnisse Ariostos braucht kein Wort mehr verloren zu werden [26]).

Wir können über die zahlreichen Stellen hinweggehen, die ohne poetische Verbrämung die Sache einfach bei Namen nennen; der krasse Ausdruck in VIII, 52, 8 zum Beispiel gibt der Geschichte vom Meergreis Proteus, die sich in antiker Zeit zugetragen hat, etwas altertümlich-Schauerliches. Nur einmal weicht A. der Schilderung aus: was in der Nacht zwischen Doralice und Mandricardo vorging, will er der Einbildungskraft des Lesers überlassen (XIV, 63). Reizvoller ist Boiardos diskretes Lächeln: ich weiß nicht was geschah — jedenfalls schreibt der gewissenhafte Turpin, daß das ganze Zelt erzitterte (Innam. III, 1, 35, 5)!

Genauere Betrachtung verlangt eine Episode, die in eigentümlicher Weise das Obszöne nicht in euphemistischen Bildern darstellt, sondern es unausgesprochen läßt und gerade durch diese Verhüllung viel stärker wirkt: es ist die Geschichte von Fiordispina und Ricciardetto (Canto XXV). Man lese Momiglianos feinfühlende Analyse, der wir allerdings in einem Punkte nicht folgen können. Die Gestalt Fiordispinas erscheint Momigliano zu Anfang der Episode, in der Schilderung ihrer Liebe zu Bradamante, deren wahres Geschlecht sie noch nicht kennt (XXV, 28 f.), voll mädchenhafter Unschuld. Man

[26]) S. Momigliano S. 66; De Sanctis op. cit. Bd. II, S. 24 f. Vgl. Tasso, Gerus. XVI, 14 f. und Spoerri op. cit. S. 12 f. Eine dem Gleichnis Ariostos sehr ähnliche Catull-Imitatio ist eine von Sainte-Beuve geschätzte Stanze des Jacques Gohorry (s. etwa Anthologie poétique française, XVIe siècle, ed. Maurice Allem, Paris, Garnier Frères; Tome premier, S. 133). Rosenvergleiche für Schönheit werden später zu behandeln sein. Über die Rose bei Boiardo s. Bertoni op. cit. S. 34. Vgl. auch M. J. Schleiden, Die Rose, Geschichte und Symbolik, Leipzig 1873; Charles Joret, La Rose dans l'antiquité et au moyen âge; histoire, légende et symbolisme, Paris 1892.

darf jedoch die beiden Stanzen nicht aus dem Zusammenhang lösen. Der Leser weiß, daß Bradamante eine Frau ist; so ist die Note der Zweideutigkeit von vornherein spürbar. Allerdings entlockt uns hier wie auch im weiteren Verlauf die naive Offenherzigkeit, mit der Fiordispina ihr Liebesverlangen kundtut, ein Lächeln, das den etwas peinlichen Charakter der Geschichte mildert.

In den kaum verschleierten Schilderungen des Verlangens und der Erfüllung, die den Hauptinhalt der Erzählung bilden, bewundern wir Ariostos eigentliche Kunst: das Erschaffen einer mit Stimmung geladenen dichterischen Atmosphäre. Pikante Situationen sind mit weitgehender Durchsichtigkeit ausgemalt. Fiordispina teilt ihr Lager mit Bradamante und sieht im Traum ihre Wünsche erfüllt, wie der durstgequälte Kranke im unruhigen Schlummer alles Wasser vor Augen hat, das er je trank — erwachend streckt das Mädchen die Hand aus, und alles enthüllt sich als ein eitler Traum (XXV, 43). Die gleiche Form kehrt bei der Erfüllung wieder. Ricciardetto läßt Fiordispina sich mit eigenen Händen von der Wahrheit seiner Verwandlungsgeschichte überzeugen (65, 7), und wie ein Mensch, der eine längst aufgegebene Hoffnung plötzlich verwirklicht sieht (66), traut Fiordispina sich selber nicht. Die Wirklichkeit scheint ihr ein Traum (67), wie sie vorher im Traum die ersehnte Wirklichkeit sah. Ein Gedanke, über den sich Bradamante in einem kunstreichen Monolog ausläßt (vgl. bes. XXXIII, 63, 7), gewinnt hier in zwei abschließenden Versen schimmernden, lächelnden Reiz:

— Fa, Dno (disse ella), se son sogni questi,
ch'io dorma sempre, e mai piú non mi desti. —
(67, 7).

Es folgt die Schilderung des Liebesgenusses in dem großen Bild einer Festungserstürmung [27]) (68). Wer entschlossen ist, Anstoß zu nehmen, müßte die oben erwähnten Andeutungen schärfer verdammen als das ausgesprochen obszöne Bild, denn dieses hat scherzhaften Ton, während jene die einzigen Stellen des O. f. sind, die von einer intensiven Atmosphäre der Sinnlichkeit umhüllt werden. Alle anderen ausführlicheren Gestaltungen sind ebenso wie das Bild der Festung von einer höchst reizvollen Heiterkeit.

---

27) Man muß dabei an die petrarkistischen Metaphern der Liebe als Kampf und der Frau als Feindin denken. — Zahlreiche militärische Umschreibungen für das Liebesspiel finden sich in der Geschichte vom Amazonenreich, wo sie an die erste zu bestehende Probe, das Turnier, anknüpfen: XIX, 69, 3; 70, 4; 73, 4; XX, 30, 4; 51, 7; 56, 3; 57, 1.

Das Bild von Roß und Reiter verwendet A. verschiedentlich in ausführlicher Form. Es erscheint in der Giocondo-Geschichte beim Betrug Fiammettas und der daran anschließenden Wechselrede zwischen Giocondo und dem König (XXVIII, 64—67). Die Vergnügungen der Helden werden auch durch ein scherzhaftes Gleichnis ausgedrückt:

Pigliano la fanciulla, e piacer n'hanno
or l'un or l'altro in caritade e in pace,
come a vicenda i mantici che danno,
or l'uno or l'altro, fiato alla fornace.

(54, 1; vgl. die originelle Metapher in XX, 38, 5).

In X, 114 ist das Bild vom Rosse mit einem doppelten Wortspiel an die Realität geknüpft und malt die Ungeduld des verliebten Ruggiero, der mit Angelica vom Hippogryphen steigt. Sehr komisch sind die vergeblichen Bemühungen des lüsternen alten Zauberers (VIII, 49, 5 und 50, 1; s. a. das obszöne Wortspiel in II, 13).

Das mildernde Element des Scherzes fehlt bei den Bildern, die in zynischer Art die niedrige Leidenschaft der Königin für den Zwerg darstellen. Das Liebesspiel erscheint hier als Ringkampf, als Ritt und als Arbeit (XXVIII, 34, 5; 43, 6; 37, 5, vgl. Giostra I, 107, 3). Zynisch klingt auch die Bemerkung, mit der die oben zitierte schöne Stanze über Ruggiero und Alcina abschließt:

Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca;
che spesso avean piú d'una lingua in bocca.

(VII, 29, 7).

Momigliano sagt (S. 41), daß dieser gewagte Scherz eine falsche und vulgäre Note in die voraufgehenden stimmungsvollen Verse bringt. A. entnimmt ihn aus Boiardo (Innam. I, XIX, 61, 7), und es sieht ganz danach aus, als ob er die witzige Bemerkung nur nicht unbenutzt lassen wollte und sie deshalb irgendwo einflocht. Es läßt sich noch eine andere, wenig beachtete Stelle anführen, wo Ariostos Schalkhaftigkeit sich nicht scheut, einem Wortspiel zuliebe ganz unvermittelt über die keusche Bradamante einen zweideutigen Scherz zu machen (XXXV, 76 f.).

4. Frauensatire.

Beim Thema der Frauensatire im O. f. interessiert uns die dichterische Form, in die sich die einzelnen Bemerkungen über den Wert der Frau kleiden, zunächst nicht so sehr als die Verflechtung des Themas in die Komposition des Gedichtes.

Wir wissen seit Burckhardt, daß die Renaissance den Antifeminismus des Mittelalters, der sich besonders in derb-komischer Frauensatire äußerte, überwand und die Frau zu einer geachteten geistigen, gesellschaftlichen und moralischen Stellung emporhob. Gestalten hochkultivierter großer Damen, wie Isabella d'Este-Gonzaga und die allgemein verehrte Dichterin Vittoria Colonna sind Verkörperungen dieses Ideals. Es darf aber über der Hochschätzung der Frau im realen Leben nicht das — wenn auch wohl nur literarische — Fortleben der mittelalterlichen Ansichten übersehen werden. Wie in der französischen Renaissancepoesie neben platonisch-petrarkistischer Idealisierung der alte satirische esprit gaulois steht, so bleibt auch im Italien der Renaissance die Frauensatire durchaus erhalten. Es gab eine zahlreiche antifeministische Literatur ernsten oder heiter-satirischen Charakters; Anschuldigungen auf der einen, Verteidigungen der Frau auf der anderen Seite waren eine verbreitete akademische Spielerei [28]).

Ariostos Satire steht also nicht vereinzelt da, aber die Ansichten, die der Dichter äußert, bringen seine Interpreten in große Not. Er stellt im O. f. gute und schlechte Frauen dar (Isabella, Fiordiligi—Gabrina, Orrigille); in einer Novelle gibt er ein didaktisches Exemplum für die Treulosigkeit der Frauen — die nächste richtet sich gegen die Männer. In den verstreuten Bemerkungen aus seiner eigenen Erfahrung spricht sich A. bald für, bald gegen aus; endlich erklärt er es wiederholt als eine der vornehmsten Aufgaben des Dichters, das Verdienst der edlen Frauen zu feiern. Was ist nun Ariostos wahre Meinung?

Die Forscher setzen häufig Ariostos Lyrik und seine Satiren in Parallele zum O. f. und suchen so die Frage zu erhellen. Es zeigt sich hier besonders schön, zu welchen widerspruchsvollen Ergebnissen eine Kritik gelangt, die von biographischen Gesichtspunkten ausgeht.

Giovanni Titta Rosa „L'Ariosto misogino", in „L'Ottava d'Oro", kommt zu der Ansicht, der Dichter sei ein ironischer Frauenverächter. — Bertana, der Leben und Werke Ariostos untersucht, um den Sinn der dritten Satire an Annibale Maleguccio über dessen bevorstehende Heirat zu finden, schließt, daß die Überzeugung des Dichters gegen Frauen und Heirat sei. — Fromaigeat (op. cit. S. 99) quält sich redlich durch das Labyrinth der ariostischen Doppelzüngigkeiten und meint endlich, daß wir „die momentane Stellung des Dichters zu den

[28]) Beispiele gibt Emilio Bertana, L'Ariosto, il matrimonio e le donne, Miscellanea Graf, Bergamo 1903. — Über die Frau im Mittelalter und in der Renaissance vgl. auch Philippe Monnier, Le Quattrocento, Paris 1901, Tome I, p. 64 ff.

Frauen von seinen Liebesglück und -unglück beeinflußt glauben" können; auch Raniòlo (S. 207) zieht das Schwanken des Verhältnisses zu Alessandra Benucci als Erklärung heran. Ähnlich urteilt Rodolfo Renier, dessen Gedankengang sich Hauvette anschließt: als Dichter vertritt A. einen poetischen Optimismus, doch die Erfahrung des wirklichen Lebens führt ihn zu pessimistischen Aussagen (Hauvette § 196 und Anm.).

Alle diese Untersuchungen gehen von der unrichtigen Voraussetzung aus, über die eingangs gesprochen wurde: sie reißen Stellen, die eine ganz bestimmte Funktion innerhalb des Gedichtes haben, aus dem Zusammenhang, um sie als ernsthafte Dokumente ariostischer Lebensweisheit aufzufassen. Die Absicht des Dichters ist es aber durchaus nicht, uns mit erhobenem Zeigefinger seine Ansichten und Erfahrungen mitzuteilen, sondern er will einen neuen, buntfarbigen Faden durch das große Gewebe des Gedichtes ziehen. Man darf also zur Erläuterung der Frauensatire nichts heranziehen, was außerhalb des Werkes liegt, und ebensowenig Teile des Gedichtes, die außerhalb dieses einen, genau abgegrenzten Themenkreises liegen. Die Charaktergegensätze Isabella, Fiordiligi—Gabrina, Orrigille wie auch die höfische Ehrerbietung vor dem Verdienst hoher Frauen gehören ganz anderen Ebenen an.

A. treibt bei der Behandlung des Themas „Wert der Frau" ein heiteres Spiel mit dem Leser, und das Mittel, dessen er sich dazu bedient, ist die fortgesetzte Palinodie. Um dies deutlich zu machen, läßt sich eine zusammenhängende Verfolgung des Themas nicht umgehen.

Das Spiel um die abfällige oder lobende Beurteilung der Frauen beginnt im Exordium zum 22. Gesang. A. entschuldigt sich höflich, daß er unmittelbar vorher Gabrina so schwarz gezeichnet hat; deswegen ist er nicht blind für die Tugend vieler anderer Frauen. — XXVII, 119—121 ergeht sich der von Doralice verlassene Rodomonte in den heftigsten Schmähungen gegen die Frauen; ibid. 122 ff. mißbilligt der Dichter sofort diese Übertreibungen, obwohl auch er, wie er sagt, böse Erfahrungen gemacht hat. Daran schließt sich im nächsten Gesang die Geschichte von Giocondo; sie beginnt mit der Aufforderung an alle Frauen und Frauenverehrer, diese Seiten zu überschlagen, die nicht Ausdruck eines Übelwollens des Dichters sein sollen, und endet mit einer Verteidigung der Frauen durch einen weisen alten Mann (XXVIII, 76 ff.). — Rodomonte, für den die Geschichte erzählt wurde, begegnet bald darauf Isabella und verliebt sich sofort in sie. „Das zeigt, wie töricht sein Haßausbruch

war", sagt A. (XXIX, 1 und 3) und verspricht, den wüsten Heiden im weiteren Verlauf der Handlung ernstlich für diese Achtungsverletzung zu bestrafen (2). — Am Ende desselben Gesanges bedauert der Dichter, daß Angelica der Wut des rasenden Orlando entgangen ist und wünscht in einer zornigen Aufwallung allen Frauen das Verderben; sofort folgt im Exordium zum 30. Gesang die Palinodie. — XLII, 99 ff. wird Rinaldo von seinem Gastfreund ein Wunderbecher gereicht, an dem jeder erproben kann, ob seine Gattin ihm treu ist; XLIII, 6 ff. entgegnet Rinaldo, wer auf solche Gewißheit dränge, wolle Gott versuchen und werde aus Freude in Leid geraten, wie es einst Adam geschah. Darauf erzählt der Gastfreund, daß seine Frau sofort strauchelte, als er ihre Treue auf die Probe stellen wollte (9 ff.) — und noch im gleichen Gesang berichtet Rinaldos Schiffsmann das Gegenstück (69 ff.), die Geschichte von dem Richter, dessen Frau auch der Versuchung unterliegt, dann aber ihrerseits den Mann in eine Falle lockt, wo er einen noch schimpflicheren Bruch der ehelichen Treue begeht; so werden die Frauen wieder entschuldigt.

Der Themenkreis erscheint also als ein geschlossenes Ganzes, das sich durch die zweite Hälfte des Gedichtes hinzieht. Wieder liegt ein einzigartiger Reiz in dem Hervortreten der Person des Dichters. Das Schwanken der abgegebenen Urteile ist wohlüberlegte Absicht. Gleich in der ersten der aufgezählten Stellen spricht A. von seinem Kompositionsplan (XXII, 3, 2); offensichtlich ist es sein Ziel, durch fortgesetztes Nebeneinanderstellen von Behauptung und Widerruf den Leser aus einem Extrem ins andere zu führen und ihn mit dieser schalkhaften Neckerei zu verwirren — was dem Dichter auch gründlich gelungen ist.

Die Bilder, mit denen A. die Behandlung des Themas schmückt, haben ebenfalls scherzhaften Charakter. Besonders farbenkräftig ist Rodomontes Invektive in Form eines Monologes, der sich auf Bildern aus der Natur aufbaut; durch gewaltige Übertreibungen ironisiert der Dichter die Wut des Heiden. Rodomonte nennt die Frauen eine Landplage, wie giftiges Gewürm, wilde Tiere, Ungeziefer und Unkraut es sind (XXVII, 119). Ein Fehlgriff der Frau Natur ist es, daß die Frauen zur Kindererzeugung nötig sind, während man neue Obstsorten durch einfaches Pfropfen schaffen kann (120). Indessen sollen sie sich ja nicht damit brüsten, daß der Mann ihnen sein Dasein verdankt; sprießt doch auch die Rose aus Dornen und die Lilie aus stinkendem Grase (121)!

In ähnlicher Weise macht A. scherzhaft übertreibende Bemerkungen über die Tugendlosigkeit der Frauen. Der Ländername Corno-

vaglia und die Stadt Corneto werden zu Wortspielen verwandt; für die Flatterhaftigkeit der Frauen steht der verbreitete Vergleich mit einem windbewegten Blatte [29]).

II. Der Kampf.

Gegen die Kampfschilderungen des O. f. in ihrer Gesamtheit muß ein Einwand erhoben werden: sie nehmen einen zu großen Raum ein, als daß sie das Interesse des Lesers auf die Dauer fesseln könnten. Dieser Mangel ist nicht auf die einzelnen Schilderungen zurückzuführen, die häufig den höchsten Grad der Vollkommenheit erreichen, dessen der Stoff fähig ist. Der Fehler liegt tiefer und wirkt sich gleichmäßig auf alle Kampfdarstellungen aus; er ist eine Folge der Grundeinstellung des Gedichtes, die sonst zu dessen größten Reizen zählt.

Es fehlt dem O. f. ein Leitgedanke, dem sich alle Teile unterordnen. Ausgedehnte Kampfschilderungen sind jedoch nur berechtigt, wenn sie einem höheren Zweck dienen. Das Ziel kann außerhalb der Personen liegen (die Erfüllung einer geschichtlich-patriotischen Mission in der Aeneis) oder es kann in der Brust der Helden beschlossen sein (die Erfüllung eines tragischen Geschickes im Nibelungenlied). Der O. f. hingegen kennt weder Vaterland noch Schicksal als dem Ganzen übergeordnete Mächte. Ariostos Kämpfe sind reiner Selbstzweck. Der Dichter will nur aufregende Schauspiele bieten, und damit vermag er das Interesse des modernen Lesers, der nach Motiven und Zielen für den Kampf verlangt, nicht wachzuhalten.

Anders war die Einstellung der Zeitgenossen. Im Italien der Renaissance hatte selbst der wirkliche Krieg weitgehend seine Ernsthaftigkeit verloren. Infolge der zahllosen Kleinkriege war es soweit gekommen, daß der Kampf oft fast als bloßes Turnier angesehen wurde. Ida Wyss (op. cit. S. 6) zitiert hierzu einen höchst bezeichnenden Passus aus Guicciardini: „ . . . l'Italia, già lungo tempo assuefatta a vedere guerre più presto belle di pompa, e di apparati quasi simili a' spettacoli, che pericolose, e sanguinose". Zu einer weniger gewichtigen Stelle im O. f. hätten die Parallelensucher einen ganz ähnlichen Ausdruck bei Ammianus Marcellinus anführen kön-

[29]) XXVII, 136; XXVIII, 36, 7; 72, 7; 75, 7. — XLII, 103, 2; XXVIII, 24, 6. — XXI, 15, 1; XLV, 101, 8. Ovid Heroides V, 109 f.; Ariosto Capitolo XV, 26; Giostra I, 14, 5.

nen (Res gestae XVI, 12, 57). A. behandelt einen nächtlichen Kampf der Este gegen die venezianische Flotte auf dem Po wie ein Schauspiel und sagt, daß das Volk „come in teatro" zuschaute (XL, 2, 3).

Die ausgedehnten Kampfschilderungen im Gedicht kommen einem nie ermüdenden Verlangen der zeitgenössischen Leser entgegen. Boiardos Exordien sprechen oft genug davon, daß die edlen Herzen der Zuhörer bei dem Berichte ritterlicher Taten höher schlagen müssen (Innam. II, X, 1 f.; XIII, 2; XXIV, 1 f.). Besonders schön zeigt die köstliche Naivität der folgenden Stanze diese Einstellung:

Già molto tempo m'han tenuto a bada
Morgana, Alcina e le incantazioni,
Nè ve ho mostrato un bel colpo di spada,
E pieno il cel lancie e de tronconi;
Or conviene che il mondo a terra vada,
E 'l sangue cresca insin sopra a l'arcioni,
Chè il fin di questo canto, s'io non erro,
Seran ferite e fiamme e foco e ferro.

(Innam. II, XIV, 1).

Ariostos Publikum ist hierin nicht anders als das Boiardos, und es muß seinem Autor besonders hingerissen gelauscht haben, weil er als erster den Stoff mit souveräner Kunst gestaltete. Schilderungen wie die Erstürmung von Paris durch Rodomonte oder der Einzelkampf zwischen den größten Christen- und Heidenhelden sind Meisterstücke der Gattung. Alle Kämpfe spielen sich in einer überwirklichen Traumatmosphäre ab, und in tausend reizvollen Einfällen feiert des Dichters bewegliche Phantasie Triumphe (s. Momigliano S. 280). Daneben fehlt es A. auch nicht an einer soliden Sachkunde. Die Schlachtschilderungen sind mit taktischen Einzelheiten ausgestattet, und bei den Zweikämpfen zeigt der Dichter häufig eine verblüffende Genauigkeit der Beschreibung und Vertrautheit mit der Fechtersprache (s. Bertoni op. cit. S. 238 ff.).

Vor allem beruht jedoch die Kunst der Kampfschilderungen Ariostos auf den Bildern, die für keinen andern Gegenstand so zahlreich sind wie für diesen: innerhalb eines Zweikampfes enthalten fünf Stanzen vier große Gleichnisse (XLV, 71—75; s. a. 79). Bei der Betrachtung der Bilder zeigt sich, wie Ariostos ganze Kunst eine gewisse Einförmigkeit nicht vermeiden kann. Der Dichter kann die Schranken der Tradition nicht überschreiten; hält er es doch sogar für unumgänglich, zweimal eine große Heerschau mit Aufzählungen aller möglichen Helden, Wappen und Völker zu geben, die für uns der

Gipfelpunkt des Undichterischen und Langweiligen sind (X, 75 ff. und XIV, 10 ff.). Der Verlauf der Kämpfe, das Stoßen und Schlagen, Stürzen und Zerschmettern liegt im großen und ganzen fest. So sind die Vergleichspunkte immer dieselben, wenn auch die Bilder wechseln; das fällt besonders bei den zahllosen kurzen Vergleichen für Zerbrechlichkeit und Härte der Waffen auf. Ähnliches gilt für viele Gleichnisse, die in sich selbst vollendet sein mögen, jedoch den Leser dadurch ermüden, daß sie immer aufs neue die Wut des Ansturms, die Wucht der Hiebe, die Unerschütterlichkeit des Kämpfers usw. schildern.

Ebenso wie die Vergleichspunkte sind auch die Bilder selbst weitgehend festgelegt. Nirgends ahmt A. so häufig die Antike nach wie in den Kampfgleichnissen. Hier zeigt sich besonders deutlich die eingangs besprochene Gruppenbildung; in tausend Variationen wandern Bilder wie die vom Fels im Meer, dem wütenden Raubtier und der wild bewegten Flut durch die Jahrhunderte. Am häufigsten sind bei A. die Tiergleichnisse; durch Vergleiche mit edlen Geschöpfen wie dem Panther und dem Falken gibt der Dichter ein schönes Bild seiner stolzen Helden. Eine eigentümliche Stellung haben daneben die Gleichnisse mit gemeinen Tieren, von denen A. besonders gern den Hund verwendet. Unmöglich kann man diese Gleichnisse durchweg satirisch oder komisch verstehen wie es Tappert tut (op. cit. S. 118ff.); jedoch ist es bisweilen schwer, die Stimmung des Bildes festzuhalten. Sehr plastisch wird der beschmutzte, tierhafte Rasende einem Schwein und einem Hund verglichen (XIX, 42); andere Gleichnisse mit Hunden dienen dem Ausdruck grausiger Wildheit (XXXVII, 78; XLVI, 138). Gut sind auch zwei Hunde-Gleichnisse für Kämpfer mit besonderen Eigenschaften, einen Feigling und den flinken Zerbino (XVII, 88 f.; XXIV, 62). Hingegen hat das Gleichnis einer aufgeregten Schweineherde für angreifende Sarazenen verächtlichen Ton (XII, 77), und bei dem Bild zweier wütender Hunde für einen Kampfbeginn wird man den Eindruck des Unpassenden nicht los (II, 5).

Dem traditionellen Bildmaterial fügt A. ein neues Element durch Einbeziehung der modernen Technik hinzu. Bemerkenswert sind die Artillerie-Gleichnisse. Es ist bekannt, daß Alfonso d'Este auf dem Gebiet der modernen Feuerwaffen einer der größten Sachkundigen seiner Zeit war; ein Gleichnis Ariostos bezieht sich auf eins der Geschütze des Herzogs (XXV, 14, 6; vgl. auch XIX, 83, 7 und Bertoni op. cit. S. 241 f.).

So sind Ariostos Bilder nicht ohne Abwechslung; wir werden sehen, daß auch die Kampfschilderungen des Dichters öfter über die

Norm hinausgehen und interessante Sonderfälle bieten. Solche originellen Kämpfe sind in einem besonderen Abschnitt zu behandeln; es ist ein Vorteil der hier befolgten Methode der Betrachtung, daß sie einen genauen Einblick in die Struktur der Kampfschilderungen gewährt und das mehr oder minder Reizvolle voneinander scheidet. Die Technik der Kampfdarstellungen Ariostos hat bisher wenig Beachtung gefunden; drei kleine Spezialaufsätze befassen sich nur mit der Taktik und den ethischen Gesetzen des Krieges in der Ritterdichtung [30]).

1. Die Schlacht.

Die Masse.

Wenn die Kampfschilderungen der Ritterepen an einer bei Autoren minderen Ranges häufig unerträglichen Einförmigkeit leiden, so liegt das hauptsächlich daran, daß die große Masse der Kämpfenden nicht den geringsten Anteil am Geschehen hat. A. folgt hier der Tradition seiner Vorgänger. Die Schlacht wird einzig durch das Schwert der großen Ritter entschieden, die sich untereinander Zweikämpfe liefern, während die Masse nur ein willen- und wertloses Objekt für ihre gewaltigen Hiebe ist.

Zu dieser traditionellen Mißachtung der Masse im Kampf kommt im O. f. eine Abneigung des Dichters gegen das profanum vulgus überhaupt. A. macht höchst abfällige Bemerkungen über die Menge: sie ist dumm, redet am liebsten über Dinge, die sie nicht versteht, und betet mehr als alle wahren Werte den Reichtum an [31]). Eine interessante Gestaltung dieses Themas entdecken wir bei genauerer Betrachtung der Marganorre-Episode. Die Hauptmoral der Geschichte ist, daß grausame Herrscher ein böses Ende nehmen (XXXVII, 106, 5); indessen läßt es A. auch nicht an herzlicher Verachtung für die feige Masse fehlen, die aus eigener Kraft den Tyrannen nicht abzuschütteln vermochte:

Ma 'l populo facea come i piú fanno,
ch'ubbidiscon piú a quei che piú in odio hanno.
(104, 7; s. 105).

30) Charles Dejob, Les descriptions de batailles dans l'Orlando furioso et dans la Gerusalemme liberata; Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, Quatrième Série, XXVII, Bulletin Italien V, 1905. — Attilio Focherini, Le leggi della guerra in tre poemi cavallereschi italiani; Carpi - Emilia 1916 (Vorhanden: Biblioteca comunale di Carpi). — Manlio Mora, La guerra nei poemi dell'Ariosto e del Tasso; Rassegna Italiana anno VI, Serie II, Vol. XII. Agosto 1923.

31) Die Masse im Kampf: XVI, 23, 5; XXX, 28, 7. — Die Menge überhaupt: IV, 66, 4; VII, 1 f.; XXV, 90; XXVIII, 1, 7; XXX, 27, 1; XXXVIII, 11, 8; XLIV, 50 f.; vgl. 36, 7; 64, 6 und Parallelstellen aus Horaz bei Romizi S. 37.

Durch den Abschluß der Episode schwingt eine eigentümliche Note der Sympathie für den überwundenen Bösewicht, der dem Hohn und den Mißhandlungen der Menge ausgesetzt ist. In einem großen Gleichnis erscheint die gebrochene Macht Marganorres wie ein Gießbach, dessen reißende Fluten einst alles verheerten und der nun so zusammengeschrumpft ist, daß ein Kind ihn trockenen Fußes überschreiten kann (110). So läßt der Pöbel seine Wut an dem Gefesselten aus; A. zitiert ein antikes Sprichwort: wenn ein Baum gestürzt ist, läuft jeder, um sich Holz von ihm zu schlagen (106, 3; s. Romizi S. 174).

Die einzige positive Wertung der Masse im Kampf geben einige Gleichnisse für ihren Ansturm, und auch sie dienen meist nur zur Untermalung des Widerstandes der Helden. Selten bringt die übergroße Zahl der Gegner den Ritter in Bedrängnis (VI, 66, 6; XVIII, 16):

Teme Grifone al fin restar sommersos:
si cresce il mar che d'ogn'intorno il serra;

(XVIII, 63, 5).

In Nachahmung der Antike bringt A. für den Ansturm der Kämpfenden wiederholt große Gleichnisse von der Wut des Wassers [32]). Die dichte Menge wird auch einem Bienenschwarm verglichen (XVIII, 16, 4; XX, 82, 7). Schöne Gestaltung gibt A. dem homerischen Gleichnis der summenden Fliegen (Ilias II, 469 ff. und XVI, 641 ff.), dem er ein zweites hinzufügt:

Come assalire o vasi pastorali,
o le dolci reliquie de' convivi
soglion con rauco suon di stridule ali
le impronte mosche a' caldi giorni estivi;
come li storni a rosseggianti pali
vanno de mature uve: cosí quivi,
empiendo il ciel di grida e di rumori,
veniano a dare il fiero assalto i Mori.

(XIV, 109; vgl. Innam. II, XXX, 8, 5).

---

[32]) XXIV, 9 nach Catull LXIV, 269 ff. — XL, 31 nach Aeneis II, 305 f. und 496 ff., unter Hinzufügung eines Details aus Horaz Carm. I, II, 9 f.; vgl. Innam. III, IV, 31, 7 und den Abschnitt „Fiumi e torrenti" in Romizis „Paralleli letterari". Angeschwollenen Gießbächen sind auch Bradamante und Marfisa in der Schlacht verglichen: XXXIX, 14; vgl. Innam. I, X, 53, 1 und Aeneis XII, 523 ff. — Zu XL, 29 vermisse ich bei den Quellenforschern die Angabe von Ilias XV, 624 ff. Ähnlich ist XLI, 74 für einen Einzelkampf. — Kornfeld und Meer, vom Winde bewegt, malen die hin- und herwogenden Scharen (XVI, 68, 3).

Im allgemeinen ist die Masse von außerordentlicher Feigheit: tausend Schilde könnten die Hasenherzen nicht wappnen (XV, 7, 8; XX, 91, 5). Einzig die Führer vermögen ihren Mut in etwa anzufachen; die Menge um Karl beim Angriff auf Rodomonte schildert das Gleichnis der jungen Löwen, die das Beispiel der Mutter ermutigt, sich auf den Stier zu stürzen (XVIII, 14 f., eins der längsten Gl. des Gedichtes). Umgekehrt zerstreut sich eine Maurenschar nach dem Tode ihres Führers Dardinello wie aufgestautes Wasser, wenn der Damm bricht (XVIII, 154, 1). Ein anderes Gleichnis sind die vor dem Raubvogel flüchtenden Stare (XII, 84, 5; ausführlich in XXV, 12; vgl. Innam. II, XVII, 19).

Der edle Ritter.

Die Schlachtschilderungen bestehen fast nur aus der Aristie einzelner Helden; das ausführlichste und großartigste Beispiel ist Rodomontes Eindringen in Paris. A. zeigt uns die schimmernde, edle Gestalt seines Helden:

Sta su la porta il re d'Algier, lcente
di chiaro acciar che 'l capo gli arma e 'l busto, . .

(XVII, 11, 1).

Es folgt das Gleichnis der frisch gehäuteten Schlange (nach Aeneis II, 471 ff.; vgl. Tasso Gerus. VII, 71). Ein anderes Gleichnis für Rodomonte, der von der Übermacht gedrängt sich langsam zur Flucht wendet, ist fast noch schöner als seine Vorbilder (Ilias XVII, 108 ff. und Aeneis IX, 792 ff.):

Qual per le selve nomade o massile
cacciata va la generosa belva,
ch'ancor fuggendo mostra il cor gentile,
e minacciosa e lenta si rinselva;
tal Rodomonte, in nessun atto vile, . .

(XVIII, 22, 1).

Der ganze hohe Mut des Ritters liegt in dieser Stanze, neben die weitere Jagdgleichnisse mit edlen Tieren zu stellen sind (s. a. XX, 64; 103 eine Priamel; XXXI, 33, 7; vgl. Ariosto Eglogha I, 59 f.). Der geschlossene Pakt hält Bradamante und Marfisa ab, gegen die Mauren loszugehen, und sie gebärden sich wie ein an der Leine zurückgehaltenes Windspiel (XXXIX, 10); später kehren sie von der ergebnislosen Verfolgung Agramantes wie zwei beschämte Jagdleoparden zurück, denen das Wild entgangen ist (69; vgl. VIII, 7, 3.

Über die Jagd mit Leoparden Bertoni op. cit. S. 235 ff.). Grausenerregend ist dagegen die Kampfbegier Mandricardos, der eine Schar von Toten findet und in seinem Bedauern, den Kampf verpaßt zu haben, einem Wolf vor den Resten eines Ochsen verglichen wird (XIV, 37).

Kampf ist das Lebenselement der Helden. Von Marfisa heißt es in einer kraftvollen Stanze:

Né fra vermigli fiori, azzurri e gialli
vago fanciullo alla stagion novella,
né mai si ritrovò fra suoni e balli
piú volentieri ornata donna e bella;
che fra strepito d'arme e di cavalli,
e fra punte di lance e di quadrella,
dove si sparga sangue e si dia morte,
costei si truovi, oltre ogni creder forte.
(XVIII, 112).

Boiardo wie A. gebrauchen die Worte danza, festa, ballo oft in der figürlichen Bedeutung „Streit". A., der häufig kurze Metaphern des allgemeinen Sprachgebrauches zu größeren Bildern ausmalt, schildert den Kampf als Fest (XXVI, 10 f.) und fügt anläßlich eines versäumten Gefechtes der Redensart „arrivare alle frutta, zu spät kommen" das Bild der Tafel zu (XLIII, 153, 3). Mehrfach bringt der O. f. für den Kampf Metaphern aus Spielen (XVIII, 156, 5; XXIII, 78, 4; XL, 82, 3).

Der Ritter im Kampf.

Das Wüten der Helden unter der wehrlosen Masse gibt ein unerschöpfliches Feld für die Beschreibung ab. Ebenso wie seine Vorgänger wird A. nicht müde, in immer neuen Bildern die Mühelosigkeit auszumalen, mit der das Gemetzel vor sich geht. Er hält sich dabei im Gegensatz zu Boiardo in den Schranken des Erträglichen; doch der massenweise abgeschlagenen Köpfe, Arme und Beine kann auch er nicht entraten. Die rasende Heftigkeit des Mordens gibt A. gern durch Asyndeta wieder, die häufig einen ganzen Vers ausfüllen [33]):

Urta, apre, caccia, atterra, taglia e fende
qualunque lo 'mpedisce o gli contrasta.
(XVIII, 57, 1).

[33]) Das Gemetzel: XVI, 22; XVIII, 20; 113; XIX, 85; XXV, 13; XXVII, 20 f.; XLIV, 87. — Asyndeta: XVIII, 89, 4 und 178, 3. — Polysyndeta: XXIII, 61, 2; XXIV, 7, 6; XL, 24, 3; 26, 3.

Zahllos, wie auch bei Boiardo, sind die Vergleiche für Zerbrechlichkeit, die oft unmerklich ins Komische übergehen: Waffen und Menschen werden zerschlagen wie Filz, Eier, dünne Reben, Kohl und Rüben usw. (S. die Zusammenstellung bei Tappert S. 57).

Die Darstellung des geringen Widerstandes, den die Menge dem Helden entgegensetzt, ist vor allem Aufgabe vieler Gleichnisse. Am häufigsten bringt A. die kurzen Bilder des Grases vor der Sichel, des Hasen gegen die Hunde und der Schafe und Ziegen gegen Wölfe und Löwen [34]). Interessanter sind einige große Tiergleichnisse, die mehr den Ton auf das Wüten des Helden legen. Neben dem traditionellen Bild des hungrigen Löwen im Stall [35]) steht das originelle Gleichnis von der Schwalbe, die unter einen Bienenschwarm stößt und reiche Beute findet (XXVI, 17). Rodomonte ist sehr lebendig einem ausbrechenden Stier verglichen (XVIII, 19). Boiardos kurzer Vergleich vom Bären unter den Hunden (Innam. II, XIV, 57, 7) wird bei A. zu einem reizenden kleinen Genrebild:

Ma come l'orso suol, che per le fiere
menato sia da Rusci o da Lituani,
passando per la via, poco temere
l'importuno abbaiar di picciol cani,
che pur non se li degna di vedere; . .

(XI, 49).

Oft erscheinen in kurzen, der Antike angelehnten Bildern Schlacht und Krieg als ein Feuer. Boiardo liebt den Vergleich des Helden mit der Kraft des alles verzehrenden Feuers besonders; auch A. sagt häufig in einer Zeile, daß Waffen oder Menschen dem Schwert der Ritter nicht mehr Widerstand leisten als Holz oder Schwefel, Eis, Wachs und Stroh dem Feuer [36]). Ausgezeichnete Naturbeobachtung zeigt das Gleichnis eines brennenden Stoppelfeldes (XIV, 48), während der blitzschnelle Lauf der Zündflamme ein besonders eindrucks-

---

34) XVI, 50, 8 und XXXVII, 79, 5; vgl. Innam. I, XI, 21, 7 und II, XIV, 56, 8. Ausgangspunkt mag Ilias XI, 67 ff. sein; s. a. Romizi S. 38 f. — XII, 78, 6; XIV, 29, 8; XVI, 51, 7; XXV, 17, 1. Zwei durch antike Ortsnamen detaillierte Doppel-Gleichnisse: XVI, 23, 1 und XXXI, 58, 5. — Vgl. auch Innam. II, XIV, 54, 1 und XXIV, 4, 3.

35) XVIII, 178, 1 nach Aeneis IX, 339 ff. Eine detaillierte Gegenüberstellung und weitere Parallelen gibt Romizi im Kapitel „Il leone affamato" seiner „Paralleli letterari."

36) Der Kampf als Feuer: XXVII, 33, 4; XXXII, 3, 4; XXXIII, 20, 2; 27, 3; XLVI, 96, 7; vgl. das lateinische incendium belli und Ilias XI, 596, XIII, 673, u. ö. — Bei Boiardo z. B. Innam. I, VII, 10, 4 und XVI, 54, 2. I, XX, 38, 7; II, XXIII, 61, 6; 67, 1; XXIV, 60, 5. — Der Held im O. f.: XIV, 122, 5; XVI, 53, 1; XXIII, 58, 8; XXVI, 16, 7; 23, 5.

volles Bild für den Weg zweier Helden durch die Masse ist (XXVII, 24). Wie ein Brand und ein verheerender Blitzschlag wütet Rodomonte in Paris (XVI, 88, 1; XXVII, 22, 7; vgl. XXXVII, 102, 3). Als letzte sind zwei schöne Sturmwind-Gleichnisse zu erwähnen (XVI, 43, 5 und XXVII, 25, 5).

Verschiedene Hyperbeln.

Die übrigen Bilder lassen sich in wenigen Zeilen zusammenfassen. Drei Stanzen der Schlachtbeschreibung im sechzehnten Gesang (56—58) enthalten je eines der Elemente, aus denen sich Ariostos Schilderungen immer wieder zusammensetzen: es sind hyperbolische Ausdrücke für das ungeheure Getöse, die Menge der Geschosse und die Ströme des vergossenen Blutes.

Der Lärm spielt im O. f. eine große Rolle und dient den verschiedensten dichterischen Zwecken. A. vergleicht den Schlachtenlärm mit dem Getöse der Nilfälle (XVI, 56, 7; s. Papinis Anm.) und den Ton von Astolfos Horn mit Donner und Erdbeben (XV, 15, 5). Sonst wird der Lärm nicht durch Vergleiche, sondern nach dem Vorbild der Aeneis durch seine Einwirkung auf die Umwelt dargestellt: Erde, Luft und Himmel erdröhnen und beben von dem weithin schallenden Getöse (z. B. I, 72, 1; IX, 75, 3; X, 49, 5. Aeneis V, 148 ff.; VII, 515). Nur bei besonders gewaltigen Zweikämpfen gehen Ariostos Hyperbeln so weit wie die Boiardos (IX, 74, 3; XXX, 47, 8; XLI, 69, 3). Das Meisterstück der Lärmbeschreibung ist der wahnsinnige Schrei der Discordia, eine Vergil-Imitatio (XXVII, 101; Aeneis VII, 514ff.).

In großer Zahl bringt A. die herkömmlichen Hyperbeln für die Masse der Geschosse, die Berge von Leichen und die Ströme von Blut. Antike Adynata drücken die große Zahl der Kämpfer aus: man könnte eher die Blumen im Frühling oder die trockenen Blätter im Herbst zählen [37]). In einer ausgedehnten Priamel wird der Begriff „unzählig" durch Pflanzen, Wellen und Sterne umschrieben (XIV, 99; vgl. Innam. II, VIII, 19, 6).

---

[37]) Die Geschosse: XXXIX, 81, 7; XVI, 19, 1, vgl. Thebais V, 390 ff. und X, 535 ff. — XVI, 57, 1, vgl. Aeneis XII, 578; Innam. I, XV, 42, 8. — X, 89, 6 und XVIII, 22, 6, vgl. Innam. II, VI, 55, 1 und Tasso Gerus. XX, 29 (Romizi). — Ähnliche Hyperbeln finden sich für eine große Zahl von Schiffen: VIII, 13, 5, nach Innam. II, XXIX, 3, 3. — X, 54, 6; XL, 70, 5. — Das Blut: III, 55, 5; XVI, 58, 5; XXXI, 89, 5; XXXIII, 22, 7; XL, 33, 2. — Die Menge der Kämpfer: XXXI, 85, 7, vgl. Ariosto Capitolo XXVI, 63 und Ilias II, 468. Zu XVI, 75, 7 vgl. Ilias II, 800; Aeneis VI, 309 f.; Innam. II, XI, 52, 5.

Komik.

Ariostos durchweg übertreibende Schilderungen liegen natürlich oft hart an der Grenze der Komik, die der Dichter jedoch nicht allzu häufig überschreitet. Einmal, bei der Aufzählung der gewaltigen Hiebe Ruggieros, steigert er sich bis zu der Behauptung, daß der Held oft fünfe auf einen Streich erschlug — damit ist aber die Grenze erreicht, Sänger und Hörer beginnen zu lächeln, und mit nur noch verstelltem Ernst fährt der Dichter fort:

Cinque e piú a un colpo ne tagliò talotta:
e se non che pur dubito che manche
credenza al ver c'ha faccia di menzogna,
di piú direi; ma di men dir bisogna.
Il buon Turpin, che sa che dice il vero,
e lascia creder poi quel ch'a l'uom piace,
narra mirabil cose di Ruggiero,
ch'udendolo, il direste voi mendace.

(XXVI, 22 f.; M.: Dante Inf. XVI, 124).

Turpin, der für die Ritterromane unentbehrliche Kronzeuge, wird in heiterer Weise um genaue Angaben über Namen und Zahl der Getöteten oder der Geretteten bemüht (XIII, 40, 2; XVIII, 175, 5; XXIII, 62, 1). Bei der nächtlichen Schlacht konnte Turpin der Dunkelheit wegen nicht zählen (XXXI, 79, 7).

A. findet köstliche Umschreibungen für das Töten, in denen sich ein gewisser Soldaten-Zynismus der Komik verbindet[38]):

Or si vede spezzar piú d'una fronte,
far chieriche maggior de le fratesche, . .

(XIV, 121, 5; vgl. Innam. II, X, 19).

. . mandando or questo or quel giú ne l'inferno
a dar notizia del viver moderno.

(XVI, 83, 7).

. . in terra un paio addormentato stese,
ch'al novissimo dí forse fia desto.

(XXIV, 6, 3).

Ein die grausige Wirklichkeit mildernder Scherz ist es, wenn A. von den Heiden, die im Feuer umkommen, in einer Antithese sagt, daß sie von den Flammen ausgelöscht werden (XV, 3, 3 und 4, 5).

[38]) XVIII, 52, 5. S. a. einige Umschreibungen beim Einzelkampf: XXXVI, 36, 8; XLI, 82, 7 und 89, 1, vgl. XLV, 44, 8; XLIV, 76, 6. — Sehr originell ist XXVII, 27, 2. — XIX, 87, 3; XXIV, 24; XXVII, 21, 4; vgl. a. XVI, 62, 6.

Ausführlichere Komik findet sich gelegentlich, wenn nach antikem Brauch über Namen und Art eines Gefallenen etwas mitgeteilt wird. So stirbt der Säufer Moschino einen komischen Tod im Wasser (XIV, 124); ein Betrunkener wird von Cloridano enthauptet, und Wein mit Blut vermischt strömt aus der Wunde (XVIII, 176, nach Aeneis IX, 349 f.). Burlesk ist auch das Ende eines dicken Heidenfürsten, aus dessen großem Leib die unverhältnismäßig kleine Seele entweicht, während das von der schweren Last befreite Roß dankbar aufatmet (XVI, 48).

Mehr als diese derbe Komik liebt A. den leichten Spott; kleine ironische Bemerkungen bringt er bei den verschiedensten Gelegenheiten an (z. B. IV, 6, 6; XVII, 77, 4; XXI, 65, 7; XXII, 12, 7; XXVII, 130, 7). Ein Lächeln des Dichters begleitet die Flucht der feigen Masse und schafft so wunderschöne Verse wie die folgenden:

Non restava arme, a chi fuggia migliore
che quella che si porta piú di sotto.
Beato chi il cavallo ha corridore,
ch'in prezzo non è quivi ambio né trotto;
e chi non ha destrier, quivi s'avede
quanto il mestier de l'arme è tristo a piede.

(XXVI, 25, 3).

Die vor den Heidenhelden flüchtenden Christen danken Gott, daß er ihnen so schnelle Füße geschenkt hat (XXVII, 26, 3; s. a. XIII, 40, 3); und doch ereilt sie ihr Geschick, wie ein ausführliches Gleichnis aus der Fuchsjagd erzählt (XXVII, 27, 3). Komisch ist eine Schilderung der angstzitternden Mauren (XVI, 44, 1; vgl. XXXV, 73, 4), wundervoll plastisch die eines flüchtenden Haufens, dem Mandricardo begegnet:

Ancora la codarda e trista mente
ne la pallida faccia era sculpita;
ancor, per la paura che avuta hanno,
pallidi, muti et insensati vanno.

(XIV, 35, 5; vgl. X, 38, 3).

2. Der Einzelkampf.

Streitlust und Kampfbeginn.

Der Zweikampf ist die Erfüllung des ritterlichen Daseins; A. findet schöne Gleichnisse für die kaum zu bändigende Kampfeslust der Helden. Ruggiero, Rodomonte und Mandricardo sind gegeneinander in Wut entbrannt; Marfisa, die Frieden stiften will, wird dem Bauern

verglichen, der bei einer Überschwemmung hierhin und dorthin eilt und vergebens den Damm zu verstärken sucht, um das andringende Wasser aufzuhalten (XXVI, 111). Über Bradamantes Freude, als das Tor sich öffnet, um ihre Gegner zum Kampf herauszulassen, heißt es:

Come s'allegra un bene acceso amante
ch'ai dolci furti per entrar si trova,
quando al fin senta dopo indugie tante,
che 'l taciturno chiavistel si muova; . . .
(XXXII, 74, 1).

Weitere Gleichnisse mit edlen Tieren schließen sich an die im vorigen Abschnitt erwähnten Bilder vom Löwen, dem Windspiel und dem Panther. XLV, 71 wird Bradamante einem feurig stampfenden Berberroß vor dem Start zum Rennen verglichen (s. Romizi S. 76 ff.). Die ganze edle Gesinnung des Ritters liegt in dem Gleichnis für die stolze Bewegung Mandricardos, den Doralice auf den rachedurstig herankommenden Rodomonte aufmerksam macht:

Qual buono astor che l'anitra o l'acceggia,
starna o colombo o simil altro augello
venirsi incontra di lontano veggia,
leva la testa e si fa lieto e bello; . . .
(XXIV, 96, 1; vgl. Dante Parad. XIX, 34 ff.).

Rodomonte droht und ruft schon aus der Ferne, und nach altem Brauch wird der Zweikampf mit herausfordernden Reden eingeleitet, auf die A. nicht verzichtet, obwohl er den reichhaltigen Schimpfwort-Katalog Boiardos stark einschränkt [39]).

Aus einer gespannten Atmosphäre erwächst in langsamer Steigerung der schreckliche Kampf. Seinen Beginn schildern die Gleichnisse des vernichtenden Sturmwinds und des angreifenden Löwen [40]). Wenig epische Würde hat das meisterlich ausgeführte Bild zweier wütender Hunde (II, 5).

Der Tjost.

Die Gegner trennen sich, um Raum zu gewinnen [41]), und reiten mit eingelegten Lanzen aufeinander los:

[39]) Ein ausführliches Rededuell ist XII, 38—46. Zu 41 vgl. XIV, 42, 1 und XXVII, 66, 2; zu 39, 5 vgl. Ilias VII, 235 f., O. f. XXIII, 58, 5 und XXIV, 98, 3. — S. a. XVII, 15, 3 und XVIII, 51, 2.

[40]) XXIV, 99, 3, vgl. Thebais VII, 625 ff. — XLV, 72. — XVIII, 151, 3, vgl. Aeneis X, 454 ff. und Thebais VII, 670 ff. — I, 62, 1.

[41]) Eine halbe Bogenschußweite umschreibt die Entfernung (XXIII, 82, 1, vgl. Aeneis XI, 608). Wurf und Schuß geben häufig Periphrasen für die Entfer-

Non van sí presti i razzi fuor di mano,
ch'al tempo son de le allegrezze tratti, . .

(XXI, 9, 5).

Gleichwertige Gegner (das Bild der Waage: XXVI, 77, 6; XXXI, 67, 5; XLI, 69, 6) sitzen so fest im Sattel, daß beim Zusammenprall beide Lanzen brechen. Kurze Vergleiche malen die ungeheure Wucht des Stoßes aus: die starken Lanzen zersplittern wie dünne Weiden, Eis, Glas, usw., und die Splitter fliegen wie Vögel hoch in die Luft [42]). Eine verbreitete Hyperbel macht A. durch Hinzufügung eines astronomischen Details interessant, wenn er von der hochschlagenden Flamme eines Brandes schreibt, daß sie dem Mond den feuchten Busen trocknen könnte (XIV, 133, 3; s. Papinis Anm.). So bringt der Dichter auch hier einen astronomischen Scherz:

I tronchi fin al ciel ne sono ascesi:
scrive Turpin, verace in questo loco,
che dui o tre giú ne tornaro accesi,
ch'eran saliti alla sfera del fuoco.

(XXX, 49, 1).

Dichterisches Allgemeingut sind die antiken Gleichnisse vom Turm im Winde, dem Fels im Meer und dem tiefverwurzelten Baum. A. bringt sie, meist zu mehreren aneinander gereiht, für die Unerschütterlichkeit der Kämpfer, die weder Stößen noch Hieben weichen; dieselben Gleichnisse stehen für geistige Widerstandskraft, also Treue und Unerbittlichkeit [43]). Die starke Marfisa vergleicht A. einem metallenen Berge (XX, 126, 6; vgl. I, 74, 8) und, in einem originellen Gleichnis aus dem zeitgenössischen Leben (XIX, 84, 2), der Mauer beim Anprall der Bälle (in dem beliebten Ballspiel, das heute „giuoco del pallone" heißt).

---

nung ab: II, 47, 8; XI, 33, 2, nach Dante Purg. III, 69 (M.); XXIX, 69, 8. — Hier seien auch einige Beispiele der mannigfaltigen Ausdrücke Ariostos für große und kleine Quantität angeführt: II, 54, 5; VI, 39, 8; XVII, 92, 7; XX, 61, 1; XXI, 71, 3; XXIII, 129, 6; u. ö.

[42]) XIX, 94, 1; XXIII, 82, 7; XXVI, 82, 1; XXXI, 13, 7. S. a. I, 63, 2 und XIX, 94, 4 für das Zusammenprallen der Pferde. — Die Splitter: XXXI, 94, 6; XLVI, 115, 8; 117, 3.

[43]) Der Fels im Meer etc.: XXIV, 106, 6; XXX, 48, 8; XLV, 73, 1. — XLIV, 61, 5; vgl. XLIII, 4, 3 und XLV, 101, 2; XXI, 16. — Ilias XV, 618 ff.; Aeneis VII, 586 ff.; X, 693 ff.; Giostra II, 37; Tasso Gerus. — IX, 31; Innam. II, VI, 40, 1 (Romizi, Paralleli letterari, „La rupe in mare"; s. a. Fonti latine S. 59 ff.). — Zum Turm im Wind vgl. Dante Purg. V, 14 f.; zum Widerstand des mächtigen Baumes Aeneis IV, 441 ff. und Romizis Kapitel „La pianta sul monte", dessen Angaben Ilias XII, 132 ff. hinzugefügt werden muß.

Der Schwertkampf.

Für den Schwertkampf sind zunächst wieder zahllose hyperbolische Vergleiche zu erwähnen. Schreckenerregend ist der auf den Gegner zukommende Held: der Himmel und in ihm Mars und Jupiter könnten vor Furcht erzittern (IX, 79, 3; XLI, 73, 7; XLIV, 85, 7). Kraftvoll schildert A. den Zusammenprall:

Del grande e orribil suon triema la terra,
quando le spade son percosse insieme:
gettano l'arme insin al ciel scintille,
anzi lampadi accese a mille a mille.

(XXIV, 100, 5).

Die Hiebe fallen schneller als die Hammerschläge in Vulkans Schmiede und dicht wie Hagelwetter; ihre Wucht ist so groß, daß sie vom Himmel zu kommen scheinen und einen Berg oder einen Amboß zertrümmern könnten [44]). Häufig sind die Vergleiche für Widerstandslosigkeit. Wie schwache Pflanzenstoffe, Binsen, Rohr, Rinde und Kohlstrünke sind Waffen und Körper des Gegners gegen den gewaltigen Hieb; besonders die drei berühmten Schwerter, Ruggieros Balisarda, Rinaldos Fusberta und Orlandos Durindana zerschneiden das Eisen wie Papier, Glas, Wachs, Eis oder Teig (S. Tappert S. 57).

Einige Gleichnisse schildern besonders schreckliche Hiebe. Rodomonte schlägt mit der furchtbaren Kraft eines Rammklotzes, der auf Pfähle niedersaust (XLVI, 122, 1). Das kurze Gleichnis des geschlachteten Ochsen malt die Wirkung eines mörderischen Axthiebes (IX, 42, 1; vgl. XLII, 12, 6). Marfisa teilt einen Ritter mitten durch: Grausen und Staunen über die im Sattel verbleibende Körperhälfte ruft der ausführliche Vergleich mit einer Votivgabe aus Wachs oder Silber hervor (XIX, 86).

Viel seltener als Boiardo macht A. leicht spöttische Bemerkungen über die Getroffenen, die unter dem gewaltigen Hiebe in sich zusammensinken, die Zügel loslassen und im Sattel hin und her schwanken (XXIV, 102, 3; 104, 5, vgl. Innam. I, XXI, 24, 3; XLI, 96, 6). A. gestaltet mehr das mannhafte Überwinden des gefährlichen Augenblicks. Rodomonte ist hintüber gesunken und hat die Steigbügel schon verloren — da schildert ein äußerst wirksames Gleichnis

---

[44]) II, 8, 5, nach Innam. I, XVI, 22; vgl. auch Voltaire im 11. Gesang der Pucelle. — XLV, 76, 5; vgl. XLII, 56, 6; XXX, 51, 4 ein Gleichnis nach Aeneis V, 458 f. — XVII, 95, 5; XXX, 61, 7; XVIII, 9, 8, vgl. Innam. I, V, 4, 6, u. ö. — I, 17, 4; XVII, 101, 4, s. a. XVIII, 12, 7. — Ariostos Hyperbeln gehen nie so weit wie die Boiardos, der sich Innam. II, XXI, 4 f. und XXIV, 44 f. im rein Märchenhaften bewegt.

aus der modernen Technik sein kraftgeladenes Wiederhochschnellen:

Ma come ben composto e valido arco
di fino acciaio in buona somma greve,
quanto si china piú, quanto è piú carco,
e piú lo sforzan martinelli e lieve;
con tanto piú furor, quanto è poi scarco,
ritorna, e fa piú mal che non riceve:
cosí quello African tosto risorge,
e doppio il colpo all'inimico porge.
(XXIV, 103).

In XVIII, 9, 5 gebraucht A. ein seetechnisches Gleichnis für denselben Vorgang, wie er auch wiederholt das Schwanken im Sattel durch eine danteske Schiffahrt-Metapher ausdrückt (XXVI, 76, 6; 123, 5; XLI, 70, 3; M.: Purg. XXXII, 115 ff.).

Ein weiteres Element der Schilderung ist die Behendigkeit der Kämpfer. Ariostos zahllose unoriginelle Vergleiche schneller Pferde und geschwinder Bewegungen mit Wind, Pfeil, Blitz usw. mag man bei Tappert S. 58 nachlesen. Eins der schönsten Gleichnisse Dantes, das der Eidechse, die an heißen Sommertagen über den Weg huscht, nimmt A. in verkürzter Form auf (XVIII, 36, 5; M.: Inf. XXV, 79 ff.). Das Bild eignet sich jedoch nur zur Darstellung einer kurzen Bewegung, und A. gibt ihm unpassende Verwendung, indem er es für die Geschwindigkeit gebraucht, mit der Rodomonte eine langdauernde Verfolgung beginnt.

Sacripantes Geschwindigkeit im Kampf wird der eines sich drehenden Mühlsteins verglichen (XXVII, 79, 5). In Mandricardo und Zerbino stoßen Kraft und Behendigkeit zusammen:

Di prestezza Zerbin pare una fiamma
a tôrsi ovunque Durindana cada:
di qua di lá saltar come una damma
fa 'l suo destrier dove è miglior la strada.
(XXIV, 61).

Zerbino umkreist den Heiden, wie der Hund um das Wildschwein springt, das ruhig abwartet, bis er einmal strauchelt (62, 1). Hingegen gleicht der kraftvoll schlagende Mandricardo dem ungestümen Märzwind (63, 1; besser ist ein ähnliches Gleichnis Innam. I, XVI, 13 durchgeführt).

Komik.

Wie A. bei den Schlacht-Schilderungen kleine ironische Bemerkungen über die Getöteten machte, so werden auch die Besiegten der

Einzelkämpfe mit einer fein nuancierten Komik verspottet. Da die Kämpfer ausnahmslos sehr selbstbewußt sind, bedarf es, wenn sie ganz wider ihr Erwarten vom Pferde geschleudert werden, gar keiner ironischen Unterstreichung des Vorgangs, um dem Leser ein Lächeln zu entlocken. Durch meisterhafte Zusammendrängung der Schilderung in eine einzige Stanze wird die Mühelosigkeit dargestellt, mit der Bradamantes Zauberlanze die drei Könige zu Boden wirft (XXXII, 76). Das Gleichnis des vom Blitzschlag betäubten Pflügers malt das unendliche Erstaunen, mit dem Sacripante sich erhebt, als Bradamante ihn nur so im Vorbeireiten vom Pferde gestochen hat (I, 65; s. Romizi S. 176 ff.).

Ähnlich wie die oben genannten Umschreibungen für das Töten bergen auch die für das Fallen eine versteckte Ironie:

. . e fatto ch'ebbe il re di Circassia
battere il volto de l'antiqua madre, . .
(II, 33, 5).

. . e fuor di sella in mezzo alla verura,
all'erbe e ai fiori il fe' cadere in braccio.
(XXVI, 74, 3; s. a. Vers 7).

Forza è a Marfisa ch'a quel colpo vada
a provar se 'l terreno è duro o molle; . .
(XXXVI, 20, 1).

Die letzten Verse sind von einer eindeutigen Heiterkeit, wie sie sich sonst nur bei Stürzen besonderer Art findet, über die später zu sprechen sein wird.

Ausführliche Darstellung findet das Schicksal des Besiegten in der Gestalt Zerbinos, dem durch seine Niederlage gegen Marfisa die alte Verbrecherin Gabrina aufgehalst wird; hier erstreckt sich die Komik über eine ganze Episode der Handlung. A. schildert komisch übertreibend die Scham Zerbinos (XX, 130, 5; 131, 6). Voll Ingrimm zieht er mit der Alten fürbaß; doch als sie andeutet, daß sie Nachrichten von seiner totgeglaubten Geliebten hat, schwindet Zerbinos Wut, wie der zornige Hund sich besänftigt, wenn der Räuber ihm ein Stückchen Brot oder Käse hinhält (139, 1). Später schildert eine heitere Stanze, wie jeder der beiden seinen Haß gegen den andern zu verbergen strebt: die Metapher für den gleichgroßen Haß Gabrinas stammt aus der Fechtersprache:

Ella che di Zerbin sa l'odio a pieno,
né in mala voluntá vuole esser vinta,
un' oncia a lui non ne riporta meno:

la tien di quarta, e la rifá di quinta.
Nel cor era gonfiata di veneno,
e nel viso altrimente era dipinta.
Dunque ne la concordia ch'io vi dico,
tenean lor via per mezzo il bosco antico.
(XXI, 71).

Originelle Kämpfe.

Neben den Normalkämpfen, die sich im großen und ganzen alle gleichsehen, sucht A. durch besondere Erfindungen Abwechslung zu schaffen. Zahlreiche Gleichnisse fesseln dabei das Interesse des Lesers, und auch die Komik kommt zu ihrem Recht.

Besonders reiche bildliche Ausgestaltung findet ein Kampf der ehrlichen Kraft gegen die Heimtücke. Orlando fordert Cimosco heraus, und der betrügerische König will den Paladin heimlich umzingeln lassen: das schildern drei Gleichnisse aus der Jagd, der Netzfischerei und dem Vogelfang[45]) (IX, 65, 5; 67, 1). Doch Orlando durchkreuzt den schändlichen Plan, indem er auf eine Lanze sechs Männer spießt, so wie der Froschjäger erst einen neuen Pfeil nimmt, wenn der alte bis zum Rande voll Beute steckt (68 f.; vgl. Innam. II, XXIX, 61, 8).

Es trifft nicht das Richtige, wenn man dieses Gleichnis schlechthin komisch nennt; eher wäre von einem interessierten Verweilen beim Bizarren zu sprechen, das auch eine andere Stelle auszeichnet. Orlando zerquetscht die Räuberschar unter einem steinernen Tisch; die verschiedenen Formen von Verletzungen werden ausführlich in dem Gleichnis eines vom Steinwurf getroffenen Schlangenknäuels erläutert (XIII, 38 f.).

Nachdem Cimoscos Anschlag mißlungen ist, nimmt der König seine Feuerwaffe zu Hilfe; ein Arztgleichnis zeigt die Konstruktion des Rohres (IX, 29). So lauert er Orlando auf, wie der Jäger den nahenden Eber erwartet (73 f.; vgl. XIV, 120, 3 und Ilias XII, 146 ff.). Der Schuß tötet Orlandos Pferd, doch der Paladin gleicht Antaeus, so kraftvoll springt er vom Boden auf (77, 5). Das etwas lose verknüpfte große Gleichnis des Blitzes, der in ein Pulverlager schlägt (78), macht verständlich, daß sich Cimosco angesichts einer so schrecklichen Wut zur Flucht wendet.

Öfter wird der Gebrauch der Waffen ausgesetzt und die Helden kämpfen Körper gegen Körper. Das Duell zwischen Rodomonte

[45]) A. verwendet häufig für den Begriff des Fangens, auch im übertragenen Sinn, Bilder aus der Vogelstellerei: IX, 46, 8; XIII, 33, 7; XLIII, 144, 5; XLV, 9, 1; 17, 3. Besonders treffend ist IV, 39, 2. Vgl. auch XXXIII, 14, 8; 18, 6; 22, 2; 35, 4.

und Ruggiero wird zu einem Ringkampf, in dem Ruggiero den Heiden zu Boden preßt. Rodomontes verzweifelte Lage schildern die beiden großen Gleichnisse der Bergleute, die ein Einsturz begräbt (XLVI, 136, nach Statius Thebais VI, 880 ff.) und des von einer Dogge niedergeworfenen Fleischerhundes (138).

Eine heitere Episode ist der Kampf Orlandos mit Mandricardo, der besonders seltsame Formen annimmt. Der Heide hat geschworen, kein Schwert zu tragen, ehe er nicht Orlandos Durindana erobert hat (XIV, 43); daher kämpfen schon bei Boiardo unter dem Gelächter des zuschauenden Ruggiero Mandricardo und Gradasso mit zwei abgerissenen Baumästen gegeneinander (Innam. III, VI, 47 f.). Auch im O. f. nötigt die Höflichkeit Orlando, sich ebenfalls seines Schwertes zu entledigen, und nachdem die Lanzen im Zusammenprall zerbrochen sind, müssen die Stümpfe herhalten:

Quelli, che sempre fur nel ferro avezzi,
or, come duo villan per sdegno fieri
nel partir acque o termini de prati,
fan crudel zuffa di duo pali armati.
(XXIII, 83, 5).

Als auch diese Waffen zersplittern, gehen die Gegner zum Faustkampf, dann zum Ringen über. Der Heide zieht Orlando samt seinem Sattel vom Pferd, daß er mit dem Getöse eines Sackes voll Waffen zu Boden stürzt (88, 1).

Mit Mandricardo geht sein erschrecktes Pferd durch:

Giá corso avea tre miglia, e seguiva oltra,
s'un fosso a quel desir non era avverso;
che, sanza aver nel fondo o letto o coltra,
ricevé l'uno e l'altro in sé riverso.
(90, 3).

Scherzhafte Bemerkungen der gleichen Art begleiten die Stürze von der schmalen Brücke, die Rodomonte sich als Kampfplatz erwählt hat (XXXI, 71, 1; 75, 4). Eins der lebendigsten Gleichnisse des Gedichtes zeigt Rodomonte im vergeblichen Bemühen, den riesenstarken Rasenden von der Brücke herabzustoßen:

Simiglia Rodomonte intorno a Orlando
lo stolido orso che sveller si crede
l'arbor onde è caduto; e come n'abbia
quello ogni colpa, odio gli porta e rabbia.
(XXIX, 46, 5).

Kraftstücke.

Auch bei der Schilderung der Kraftstücke, die die Ritter vollbringen, feiert die Kunst der Bilder Triumphe. In wirkungsvollen Vergleichen stellt A. die Gewandtheit dar, mit der Orlando und Rodomonte springen und schwimmen [46]); vor allem ist jedoch die Kraft der Ritter übermenschlich:

La forza di Ruggier non era quale
or si ritrovi in cavallier moderno,
né in orso né in leon né in animale
altro piú fiero, o nostrale od esterno.
Forse il tremuoto le sarebbe uguale,
forse il gran diavol; non quel de lo 'nferno,
ma quel del mio signor, che va col fuoco
ch'a cielo e a terra e a mar si fa dar loco.
(XXV, 14; vgl. Innam. II, XXVIII, 13).

Der Vergleich mit modernen Maschinen erscheint noch öfter: Rodomonte zerbricht Mauern besser als eine Bombarde es könnte (XVI, 27, 5; s. a. XIX, 83, 7) und Orlandos Kraft wird über die eines Hebekrans gestellt, als er die Orca ans Land zieht (XI, 41, 7).

Mit graziöser Leichtigkeit schleudert Orlando einen schweren Steintisch auf die Räuber, wie der zierliche Spanier den Rohrspieß wirft (XIII, 37, 5). Ein sportliches Gleichnis, das schon Dante gebraucht, schildert auch die Schnelligkeit, mit der Rinaldo trotz seiner schweren Rüstung durch den Wald läuft (I, 11, 3; M.: Inf. XV, 121 ff.).

Entsetzlich wirkt sich Orlandos Kraft im Wahnsinn aus; in dieser großartigen Episode haben die Gleichnisse die wesentliche Aufgabe, dem Leser das Unerhörte recht faßlich zu machen. Orlando reißt Bäume aus wie kleine Pflänzchen (XXIII, 135). Einem Hirten wird der Kopf abgerissen, wie jemand Äpfel oder Blüten pflückt (XXIV, 5, 6). Einen Knaben packt Orlando bei den Füßen und zerreißt ihn, wie man einen Reiher oder ein Huhn zerreißt, um den Jagdfalken mit den heißen Eingeweiden zu füttern (XXIX, 56, 1). Der Rasende versetzt einem Esel einen Tritt, daß er wie ein Vogel in die Luft fliegt (53, 5).

Der Flug des Esels ist in solchem Zusammenhang nicht komisch zu nennen; rein humorvoll wird zu Beginn des gleichen Gesanges ein anderes Opfer der Kraft dargestellt. Rodomonte schleudert den allzu lästigen Eremiten meilenweit gegen das Meer hin, und A. erzählt die

[46]) XIV, 129, 5; 130; vgl. XL, 26, 1. — XVIII, 24, 1; XXX, 5, 1, vgl. XXXV, 34, 1.

verschiedenen Gerüchte über das Schicksal des Unglückseligen (XXIX, 6 f.).

Die Gleichnisse des Stieres, in den sich die Jagdhunde verbissen haben, und des Hufschmiedes, der ein Pferd fesselt, schildern sehr plastisch die schwierige Bändigung des Rasenden (XXXIX, 52, 5; 54, 7).

3. Der Tod.

Für die zahlreichen Todesfälle des Gedichtes braucht A. die verschiedensten Bilder und Umschreibungen. Der gebräuchlichste Ausdruck ist das Entweichen der Seele. Das Töten wird wie eine Operation geschildert, die die Seele aus dem Leib herausholt (V, 3, 5; XV, 79, 3; 80, 4):

> *. . con le man proprie squarcierá la fascia*
> *che cinge l'alma, e ne la trarrá fuora; . .*
> (XLV, 58, 5; M.: Dante Purg. XVI, 37).

Die Seele wird vom Fleische gelöst; sie entflieht durch die Wunde zugleich mit dem ausströmenden Blut[47]). Das grausige Entweichen der Seele Rodomontes bildet den Abschluß des Gedichtes:

> *Alle squalide ripe d'Acheronte,*
> *sciolta dal corpo piú freddo che giaccio,*
> *bestemmiando fuggí l'alma sdegnosa,*
> *che fu sí altiera al mondo e si orgogliosa.*
> (XLVI, 140, 5).

Weitere Umschreibungen für Sterben und Töten sind der antike und biblische Ausdruck der Leichen als Fraß für Vögel und wilde Tiere, das Zerschneiden des Lebensfadens, das Schließen der Augen und Sinken in Dunkelheit, usw.[48]). Dunkle Vokalharmonie tönt aus zwei Versen mit den Abschiedsworten Atlantes:

---

[47]) IV, 36, 5; IX, 30, 6; XV, 81, 8; XXXVII, 75, 6. — XVIII, 152, 7, nach Ilias XVI, 505; vgl. Tasso Gerus. IX, 80, 8 (Romizi). XIV, 125, 4; XVI, 48, 3; 74, 5; vgl. Gerus. V, 31, 4.

[48]) Fraß für Tiere: Ilias I, 4 f.; Aeneis IX, 485 f.; X, 559 f. — O. f. XIV, 1, 3 und XXVII, 34, 6; XVIII, 168, 4; XIX, 12, 1; XX, 133, 4. — Als Strafe für böse Menschen: XIII, 41, 4; XX, 71, 7; XXIV, 37, 5; XXVII, 92, 8. — Andere Umschreibungen: X, 56, 4; XV, 66, 1; XLIII, 185, 4; XLVI, 43, 4. — XLIII, 13, 3; XX, 61, 6 sehr schön nach Aeneis X, 745 f. und XII, 309. — XVII, 2, 6 und XXXIV, 29, 5. XII, 48, 5. XXXI, 66, 7. — XXVI, 14, 8; XLII, 18, 6; XLIII, 154, 4.

Ma tempo è ormai che de la luce io sgombre,
e mi conduca al tenebroso chiostro. —

(XXXVI, 66, 5).

Auch der Tod selbst wird verschieden umschrieben (IV, 29, 5; VII, 37, 6; XXXI, 104, 6); einmal drückt der Dichter in einer kraftvollen Personifikation das Grauen des Schlachtfeldes aus (XII, 80, 5; vgl. 82, 1). Das Jenseits trägt meist mythologische Namen [49]). Zerbinos Aufenthalt nach dem Tode ist der Myrthenhain in den elysäischen Gefilden, der bei Vergil die Schatten der Liebenden birgt (XXIV, 61, 6; Aeneis VI, 440 ff.), während Isabellas Seele in den dritten Himmel, den der Venus, „zurückkehrt", wie A. platonisch sagt (XXIX, 30, 3).

Selten erwähnt A. das christliche Paradies; die Hölle dient dazu, besonders Grausiges auszumalen (III, 11, 1; XXXVI, 61, 6; XXXIX, 51, 3. XXIV, 79, 5; XXXVII, 73). Ein getöteter Räuber bekommt den ihm gebührenden Platz in Dantes Blutsee (XIII, 36, 6).

Ganz im Gegensatz zum antiken Epos hält sich A. nur selten bei einem Sterbenden auf, um durch besondere Darstellungskunst Mitleid im Leser zu erwecken. Der jugendfrische Maurenheld Dardinello fällt Rinaldo zum Opfer und stirbt

Come purpureo fior languendo muore,
che 'l vomere al passar tagliato lassa;
o come carco di superchio umore
il papaver ne l'orto il capo abbassa: . .

(XVIII, 153, 1).

Die wunderschönen Blumengleichnisse für die Lieblichkeit des Jünglings sind eine der Vorbilder würdige Imitatio (Ilias VIII, 306 ff.; Aeneis IX, 435 ff.; vgl. Romizi S. 112).

Dem letzten Kampf Zerbinos nimmt A. durch ein anmutiges Gleichnis alles Schreckliche. Der Dichter bildet eine Homer-Stelle nach (Ilias IV, 141 ff.; vgl. Tasso Gerus. III, 30) und bezieht sie in reizvoller Weise auf seine Herrin. Das Blut des verwundeten Zerbino rinnt über den glänzenden Panzer:

Cosí talora un bel purpureo nastro
ho veduto partir tela d'argento
da quella bianca man piú ch'alabastro,
da cui partire il cor spesso mi sento.

(XXIV, 66, 1).

[49]) XXIII, 73, 6; XXXI, 79, 6; XXXVI, 65, 5; XXXVII, 19, 6; XLII, 9, 5; XLVI, 140, 5.

Zerbinos Leben erlischt wie ein schwaches Licht, dem das Wachs ausgeht (85, 3; vgl. XXXIII, 54, 1. Papini erwähnt die Quelle, Petrarca Trionfo della morte I, 163 f.).

Mit Worten voll echter Bewegung und Bewunderung begleitet der Dichter den Opfertod Isabellas (XXIX, 26 ff.); es war unnötig, durch die eingeflochtene Huldigung an Isabella d'Este diese gefühlvolle Stelle zu verderben (28 f.).

Während Zerbinos Tod und Isabellas Schmerz sich auf der Ebene des lyrisch-Rührenden bewegen, versucht A. in der ausführlichen Gestaltung des Todes Brandimartes den Ton echter epischer Tragik anzuschlagen, was ihm jedoch nicht immer gelingt.

In der ganzen Episode ist das religiöse Element sehr stark vertreten (s. XLII, 14 f. der Tod des Helden). Aufs wirkungsvollste schildert A. die Katastrophe selbst. Ein furchtbarer Hieb Gradassos kracht auf Brandimartes Helm, und ohne zunächst ein Wort über die Wirkung zu sagen, sendet der Dichter wie vor Schreck zusammenzuckend ein frommes Gebet zum Himmel (für die Schiffahrts-Metapher[50]) verweist M. auf Dante Inf. XXVII, 79 ff.):

Padre del ciel, dá fra gli eletti tuoi
spiriti luogo al martir tuo fedele,
che giunto al fin de' tempestosi suoi
viaggi, in porto ormai lega le vele.
(XLI, 100, 1).

Mit feierlichem christlichem Pomp wird das Begräbnis begangen, dessen Höhepunkt eine epische Deploratio, Orlandos Leichenrede, ist. Wir fühlen den Schmerz des Paladins, der zuerst lange schweigend auf die Leiche des Freundes blickt

. . pallido come colto al matutino
è da sera il ligustro o il molle acanto;
(XLIII, 169, 5; vgl. XXVIII, 27, 7).

4. Der Ruhm.

Es ist sehr interessant zu beobachten, wie A. seine Helden dem Leitstern der modernen Ruhmidee unterstellt, deren Wesen Burckhardt auseinandersetzt. Pio Rajna (op. cit. S. 148 f.) weist darauf hin, daß für den fahrenden Ritter des Mittelalters die Bescheidenheit

[50]) Hübsche Schiffahrtsmetaphern finden sich noch XXVII, 109, 3; XXVIII, 101, 4; XLIV, 67, 5. Die von porto in der Bedeutung Ende ausgehende Verwendung des zum Hafen oder ans Ufer Kommens ist ein Lieblingsbild Petrarcas: Sonett 104, 4; in Carduccis Anmerkung weitere Stellen. S. a. Dante Purg. XXV, 54.

eine der höchsten Pflichten war. Die Ritter legen häufig fremde Wappen an, um unerkannt zu bleiben, und sie lieben es durchaus nicht, ihre Taten im Munde zu führen.

Im Gegensatz dazu haben die ins Maßlose gesteigerten Helden der neueren Rittergedichte ein sehr ausgesprochenes Selbstbewußtsein. Bei Boiardo sagt Orlando zu Ferraguto:

— Io sono Orlando, e non aggio paura
Se 'l mondo fosse tutto quanto armato;
E di te tengo così poca cura,
Come de un fanciullino adesso nato,
Vil ribaldello, figlio de puttana.
(Innam. I, III, 76, 3).

Ähnlich spricht im O. f. Gradasso, der Orlando herausfordern will (vgl. XX, 45, 8 und Ilias XX, 102):

Contra me so che non avrá difesa,
se tutto fosse di ferro o di rame.
(XL, 49, 3).

Mit feiner Nuancierung läßt A. das Selbstvertrauen bei den großen Heiden bisweilen in dumme Prahlerei ausarten (XXIII, 36, 7; 37, 1; XXVI, 64, 7; 109, 6). Dem Spott des Lesers wird die Überheblichkeit Mandricardos preisgegeben, der sich einbildet, Orlando habe aus Angst vor einem Kampf mit ihm die Waffen weggeworfen und sich wahnsinnig gestellt (XXIV, 59); ergötzlich und treffend vergleicht der Heide Orlando dem Biber, der seine Geilen abbeißt, um sich von der Verfolgung des Jägers zu befreien[51]) (XXVII, 57, 1). Oft hat das übersteigerte Selbstbewußtsein der Heiden etwas von antiker Hybris an sich[52]); Rodomonte ist beim Angriff auf Paris ein würdiger Nachfahre seines Ahnherrn Nimrod, der den Turm zu Babel erbaute, um den Himmel zu stürmen und Gott abzusetzen (XIV, 118 f.).

Bei all ihrer Selbstsicherheit sind die Ritter des O. f. aufs höchste um den äußeren Schein besorgt. Es entspricht wenig unseren Begriffen von Ehre, wenn Ruggiero im Widerstreit zwischen Pflicht und Liebe ängstlich die öffentliche Meinung erwägt (XL, 67). Um Filandro in ihre Netze zu ziehen droht die verbrecherische Gabrina ihm

---

[51]) Antike Quellen zu dieser merkwürdigen Ansicht über den Biber gibt Romizi S. 147 Anm. 1. Auch der Physiologus bringt die Geschichte; vgl. Josef Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, Leipzig 1899, S. 29.

[52]) XIV, 41, 1; 120, 7; XXXI, 96, 5, vgl. XXXIII, 51, 8. Zu XXXVIII, 50, 1 vgl. Innam. II, I, 64 f. Zu XIV, 117, 7 vgl. Innam. II, VI. 30; III, 21 ff.; V, 67.

mit öffentlicher Brandmarkung; sie spricht, als ob sie eine Stelle aus dem Ehrenkodex des Ritters zitiere:

. . e gli ricorda che sprezzar la fama
non de', se ben la vita sí poco ama.
(XXI, 51, 7).

Das Streben nach Ruhm leitet die Taten der Ritter; die deutlichste Belegstelle hierfür sind die Worte der Mönche einer einsamen Abtei in Schottland, die Rinaldo abraten, im großen Walde Abenteuer zu suchen:

— Cerca (diceano) andar dove conoschi
che l'opre tue non restino sepolte,
acciò dietro al periglio e alla fatica
segua la fama, e il debito ne dica.
(IV, 56, 5).

Dem Ruhm kommt deswegen eine so große Bedeutung zu, weil er das Fortleben der Menschen nach dem Tode sichert; der Gedanke, daß auch der Unterweltbewohner durch den Ruhm noch mit dem Lichte verbunden ist, mildert die Härte des Todes (XVIII, 169, 8; XXIX, 31, 4). Aus diesem Grunde darf man das Leben nicht in Muße verbringen, wie Agramante bei Boiardo sagt (Innam. II, I, 35). Im O. f. heißt es über Ruggiero, der seine Zeit bei Alcina vertändelt:

. . e quel odor, che sol riman di noi
poscia che 'l resto fragile è defunto,
che tra' l'uom del sepulcro e in vita il serba,
gli saria stato o tronco o svelto in erba.
(VII, 41, 5).

Die Verbreitung der Ruhmestaten und sonstiger Nachrichten ist Aufgabe der Fama, die nach Vergils Schilderung (Aeneis IV, 173 ff.) im Epos nicht fehlen darf. Im O. f. ist sie häufig erwähnt, einige Male personifiziert und mit Attributen versehen: sie fliegt mit schnellen Federn, stößt in ein Horn, erfüllt die ganze Welt mit Getöse und übertreibt [53]). Das Gleichnis des murmelnden Laubes und der tosenden Wogen malt die Ausbreitung eines Gerüchtes (XLV, 112).

---

[53]) XVIII, 96, 3, vgl. 87, 3; XL, 27, 7. — XXII, 93, 5; XVIII, 97, 6. XXXII, 32, 7; XXXVIII, 42, 1; XL, 27, 4.

III. Die Affekte.

1. Der Liebeskranke.

Ausführlich stellt A. in Monologen, Bildern und realistischen Schilderungen den Zustand des unruhigen, gedankenverlorenen Liebeskranken dar. Opfer der Liebe sind besonders Bradamante, Orlando und Rodomonte.

Orlando.

In der Nacht lassen die Schmerzen der Liebe den Menschen keine Ruhe finden, so daß er sich schlaflos auf seinem Lager umherwälzt (s. Romizi S. 15 f.); dem unglücklichen Orlando scheint das Bett härter als Stein und stechender als Brennesseln (XXIII, 122, 7). Mit einer langen Schilderung der schlaflosen Nacht, in der Orlando beschließt der Geliebten zu folgen, führt der Dichter seinen Helden ins Epos ein. Geist und Körper sind unruhig; A. bringt ein sehr kunstvolles Gleichnis für die springenden Gedanken:

qual d'acqua chiara il tremolante lume,
dal sol percossa o da' notturni rai,
per gli ampli tetti va con lungo salto
a destra et a sinistra, e basso et alto.

(VIII, 71, 5).

Die Schilderung einer so komplizierten Naturerscheinung und ihre Verwendung als Gleichnis für einen seelischen Vorgang ist nicht Ariostos eigene Kunst; der Dichter vereinfacht eine mehr ins einzelne gehende Vergil-Stelle (Aeneis VIII, 22 ff.). Auch Poliziano verwendet das Bild (Giostra I, 64, 5), dessen Verbreitung in Antike und Moderne der Abschnitt „I tremoli riflessi della luce" in Romizis „Paralleli letterari" darlegt.

Die Unruhe Orlandos offenbart ein Monolog mit echten, eindringlichen Tönen der Angst um das Schicksal der Geliebten (73—78); klagend vergleicht er die Schutzlose einem nächtens verirrten Lamm, das vergebens nach dem Hirten ruft (76). Endlich entschlummert der Paladin, doch ein Angsttraum steigert seine Besorgnis aufs höchste (80—83), so daß er ohne weiteren Zeitverlust aufbricht.

Bradamante.

Auch Bradamante, der ihr Liebesleid nur kurzen Schlummer vergönnt (XXXIII, 59, 7), sieht im Traume Ruggiero zurückkommen und ihr Treue schwören (60 f.). Der kleine Monolog über die Süße des Traumes und die Bitternis der Wirklichkeit, den das Mädchen nach dem Erwachen spricht, ist von rhetorisch-regelmäßigem Aufbau (62—64). Mit einer Anapher und zwei pointierten Stanzen-Abschlüssen wird die Antithese Schlaf-Wachen durchgeführt. Bei einem so maßvollen Gebrauch wirkt die Rhetorik nicht unangenehm: harmonischer Fluß und eine schöne, melancholische Stimmung zeichnen die letzten Verse der mittleren Stanze aus:

se 'l dormir mi dá gaudio, e il veggiar guai,
possa io dormir senza destarmi mai.

(63, 7).

Ausführlicher wird im vorhergehenden Gesang Bradamantes ungeduldiges Harren dargestellt, das sie keinen Schlaf finden läßt (XXXII, 13, 1): nach zwanzig Tagen soll Ruggiero zu ihr zurückkehren. A. erwähnt häufiger, wie der Sehnsucht die Zeit langsam vergeht (XXX, 92, 7) und das schnellste Pferd träge scheint (II, 23, 7; vgl. XXIX, 64, 3); umgekehrt weiß Olimpia sehr hübsch auszudrücken, daß ihr die Zeit des Liebesglückes kurz vorkam (IX, 24, 1). Für Bradamantes Ungeduld bringt A. das Gleichnis des Eingekerkerten, der auf den Tag der Freiheit wartet (XXXII, 10, 5; ähnliche Gleichnisse kehren für Schmerz und Freude Ruggieros und Bradamantes wieder in XLV, 64, 1 und XLVI, 66, 5). Die folgende Stanze setzt sich wirkungsvoll aus einem originellen mythologischen Vergleich und einer antik-christlichen Priamel zusammen:

In quel duro aspettare ella talvolta
pensa ch'Eto e Pirò sia fatto zoppo;
o sia la ruota guasta, ch'a dar volta
le par che tardi, oltr'all'usato, troppo.
Piú lungo di quel giorno a cui, per molta
fede, nel cielo il giusto Ebreo fe' intoppo,
piú de la notte ch'Ercole produsse,
parea lei ch'ogni notte, ogni dí fusse.

(XXXII, 11).

Weiter heißt es, ähnlich wie in dem oben erwähnten Monolog (XXXIII, 64), daß Bradamante Bären, Dachse und Siebenschläfer beneidete; auch sie hätte gern die ganze Wartezeit verschlafen (12, 1).

Diese außerordentliche Bilderfülle setzt sich weiter unten in einem Monologe fort, den Bradamante spricht, als die Frist verstreicht, ohne daß Ruggiero kommt (17—25; hervorzuheben ist der vermessene Ikarus-Flug des Liebeswunsches in 21). Die Bildersprache der langen lyrischen Klage ist abwechslungsreich, und auch die Rhetorik meidet Übertreibungen, so daß dieser Monolog im Gegensatz zu dem kurz darauf folgenden (37—43) nicht ohne dichterischen Wert ist.

Drei meisterhafte Stanzen mit realistischen Schilderungen der Ungeduld geben die Überleitung von den Bildern der Erwartung zu denen der getäuschten Liebe im Monolog. Immer wieder öffnet Bradamante das Fenster, um nach dem Morgen auszuspähen; am Tage steigt sie auf den Turm, und jedesmal wenn in der Ferne Waffen aufblitzen, glaubt sie Ruggiero zu erkennen, usw. (13—16). Es sind also nicht mehr Vergleiche, die den Seelenzustand Bradamantes zeigen, sondern die Gestalt des harrenden Mädchens tritt wie auf einer Bühne lebendig vor unsere Augen.

Wir sehen hier eine neue Seite der Kunst Ariostos: die Darstellung der äußeren Erscheinung des Menschen in der Bewegung und in der Ruhe. Vorbild ist die Antike und besonders Ovid, für den überaus plastische Schilderungen der Körperhaltung ganz charakteristisch sind.

Es wird später noch häufiger auf dies Thema zurückzukommen sein; einige hervorragende Stellen müssen schon hier angeführt werden, um den Zusammenhang zu wahren.

Bewegungs-Darstellung.

Neben Bradamantes Erwartung ist die Schilderung des verliebten Ruggiero zu stellen, der auf Alcinas Kommen harrt (VII, 24 f.). Lauschend hebt er den Kopf und steht immer wieder vom Lager auf, um die Tür zu öffnen und hinauszublicken. Zu diesen Körperbewegungen fügt A. eine sehr feine psychologische Beobachtung:

Tra sé dicea sovente: — Or si parte ella; —
e cominciava a noverare i passi
ch'esser potean da la sua stanza a quella
donde aspettando sta che Alcina passi; . .
(25, 1).

Diese beiden Stanzen zeigen nur flüchtige Anklänge an Heros Bangen um den schwimmenden Leander (Ovid Heroides XIX, 47 ff.). In zwei Versen beschreibt Ovid das vorsichtige Schleichen zum

Lager der Geliebten (Fasti I, 425 f.; VI, 337 f.). Ariostos Schilderung des Greco, der in Fiammettas Zimmer eindringt, wird durch Vergleiche noch plastischer:

Fa lunghi i passi, e sempre in quel di dietro
tutto si ferma, e l'altro par che muova
a guisa che di dar tema nel vetro,
non che 'l terreno abbia a calcar, ma l'uova; . .
(XXVIII, 63, 1).

Am engsten folgt A. für das Erwachen der verlassenen Olimpia dem Vorbild Ovids (Ariadne in Heroides X, 9 ff.). Mannigfache Abstufung und meisterhafte Steigerung schaffen hier die schönste Bewegungsschilderung des O. f. Noch im Halbschlaf streckt das glückliche Mädchen die Hand nach dem Geliebten aus:

Nessuno truova: a sé la man ritira:
di nuovo tenta, e pur nessuno truova.
Di qua l'un braccio, e di lá l'altro gira,
or l'una or l'altra gamba; e nulla giova.
Caccia il sonno il timor: gli occhi apre, e mira:
non vede alcuno. Or giá non scalda e cova
piú le vedove piume, ma si getta
del letto e fuor del padiglione in fretta: . .
(X, 21).

Rodomonte.

Kehren wir nun zum Thema dieses Abschnittes zurück. In der Person Rodomontes zeigt A. den Liebeskranken im ruhelosen Umherschweifen durch die Welt. Als Doralice sich von ihm wendet, verläßt der Heide das Heer gleich einem wütenden Stier, der sich, vom Nebenbuhler verdrängt, grollend in die Einsamkeit zurückzieht (XXVII, 111; vgl. Vergil Georgica III, 224 ff.). Es ist ein altes, besonders bei den Petrarkisten beliebtes Motiv, mit einer Übertragung des seelischen Geschehens in die Körperwelt die vergebliche Flucht vor Amor zu schildern. A. bringt für den Liebenden den verbreiteten Vergleich mit einem verwundeten Hirsche, der den Pfeil mit sich trägt, wohin er auch flüchtet (XVI, 3, 5; Aeneis IV, 68 ff.; Petrarca Sonett 209, 9 ff.; Innam. I, V, 14). So wird auch der fliehende Rodomonte verfolgt; die Liebesgedanken erscheinen in einer Art Personifikation wie eine Schar peinigender kleiner Dämonen. Der arme Ritter findet sie auf dem Schiff, sie sitzen hinter ihm zu Pferde, sie beherrschen sein Herz und er weiß sich nicht mehr zu

helfen, da der Feind im Lande ist und selbst das Hausgesinde, das heißt seine innersten Gedanken, ihn bekriegen (XXVIII, 87 f.; vgl. Ariosto Capitolo X, 37 ff.; Horaz Carm. III, I,37 ff.). Ein Gleichnis schließt die eigentümliche Schilderung ab: Rodomonte kann keine Ruhe finden wie ein Fieberkranker, der sich im Bette umherwälzt (XXVIII, 90; M.: Dante Purg. VI, 149 ff.). Das schöne Gleichnis des Kranken, der zu lästern beginnt, wenn die Schmerzen unerträglich werden, bringt der Dichter für sich selbst, um einen seiner Ausbrüche gegen die Frauen zu entschuldigen (XXX, 2).

Eine Weiterführung der Metapher vom verlorenen Herzen ist die Schilderung des Liebenden als eines Träumers, der seiner Sinne beraubt ist. Rodomontes Herz ist bei seiner Herrin (XXVII, 131, 5); wieder zeichnet A. mit großartiger Lebendigkeit die Haltung des gedankenverlorenen Mannes:

Di pensiero in pensiero andò vagando
da se stesso lontano il pagan molto,
col viso a terra chino, né levando
sí gli occhi mai, ch'alcun guardasse in volto.
Dopo un lungo star cheto, suspirando,
sí come d'un gran sonno allora sciolto,
tutto si scosse, e insieme alzò le ciglia,
e voltò gli occhi all'oste e alla famiglia.

(133).

Nicht minder vollendet ist eine bildliche Darstellung des gleichen Gegenstandes:

Come nave, che vento da la riva
o qualch'altro accidente abbia disciolta,
va di nochiero e di governo priva
ove la porti o meni il fiume in volta;
cosí l'amante giovane veniva,
tutta a pensare al suo Ruggier rivolta,
ove vuol Rabican; che molte miglia
lontano è il cor che de' girar la briglia.

(XXXII, 62).

Das Gleichnis des Schiffes als Spielball zweier Winde, das endlich dem stärkeren folgt, malt das Schwanken vor dem Entschluß (XXI, 53; vgl. Thebais I, 193 f.).

2. Der Schmerz.

Dies Kapitel steht in enger Beziehung zu dem vorhergehenden, da es hauptsächlich Liebeskummer ist, der die Personen des Gedichtes

schmerzlich bewegt. Ariostos Schilderungen setzen sich aus drei Elementen zusammen: die äußere Erscheinung des Schmerzerfüllten, der seelische Vorgang und endlich die Ausdrucksformen des Schmerzes.

Antike Leidenschaftlichkeit.

Aus der Antike stammt die Beobachtung, daß von einem schmerzlichen Eindruck getroffene Menschen zunächst in steinerner Reglosigkeit verharren (Catull LXIV, 60 f.; Ovid Metam. XIII, 540 f.). Angelica sieht sich auf einer einsamen Insel ausgesetzt:

. . fermossi in atto ch'avria fatto incerto
chiunque avesse vista sua figura,
s'ella era donna sensitiva e vera,
o sasso colorito in tal maniera.
(VIII, 38, 5).

Orlando hat Medoros Inschrift gelesen:

Rimase al fin con gli occhi e con la mente
fissi nel sasso, al sasso indifferente.
(XXIII, 111, 7).

Die gleiche Verbindung mit der Wirklichkeit hat der Vergleich für Olimpia, die auf einem Felsen verharrt, nachdem sich ihr Schmerz ausgetobt hat (X, 34, 7; vgl. Ovid Heroides X, 49 f.). Etwas ungeschickt ist XX, 22, 3.

Die Unbeweglichkeit enthält ein weiteres Element der Schilderung: im ersten Augenblick erfüllt der Schmerz den Menschen so gänzlich, daß er keine Ausdrucksmöglichkeit findet und dadurch ins Unerträgliche wächst. Auch diese Darstellungsform stammt aus der Antike[54]). Von Orlando heißt es:

. . né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
alle querele voce, o umore al pianto.
L'impetuosa doglia entro rimase,
che volea tutta uscir con troppa fretta.
Cosí veggián restar l'acqua nel vase,
che largo il ventre e la bocca abbia stretta;
che nel voltar che si fa in su la base,
l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,
e ne l'angusta via tanto s'intrica,
ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica.
(XXIII, 112 f.).

54) Romizi zitiert Ovid Heroides XV, 111; Tristia V, I, 63; (vgl. auch Metam. XIII, 539 f.); Dante Inf. XXXIII, 94 ff.; Tasso Gerus. XVI. 36, 1.

Dies Gleichnis ist ein Gegenstück zu der oben zitierten Stelle über die springenden Gedanken. Auch hier liegt eine physikalische Erscheinung zu Grunde, die schon der jüngere Plinius schildert (Epist. IV, 30, 6); diesmal scheint die Anwendung auf einen seelischen Vorgang das Verdienst unseres Dichters zu sein. Die beiden Gleichnisse der huschenden Lichtreflexe und des ausströmenden Wassers erscheinen uns besonders gelungen, da sie eine ungewöhnliche und deshalb fesselnde Beziehung zwischen Vergleichendem und Verglichenem herstellen. Wir haben eingangs davon gesprochen, daß Ariostos Gleichnisse, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, nur selten etwas Bemerkenswertes bieten.

Nachdem die Beklemmung aufs höchste gestiegen ist, muß sie sich endlich Erlösung schaffen. Orlando läßt dem Schmerz die Zügel schießen (XXIII, 122, 1) und öffnet ihm die Tür (124, 8); Bradamante entfaltet die Segel des großen Schmerzes (XLII, 25, 5).

Der Schmerz äußert sich in Tränen, klagenden Worten und Schreien; die Klagerufe des alten Bardin beim Begräbnis Brandimartes werden in episch-machtvollem Tone dem Brüllen eines fieberkranken Löwen verglichen (XLIII, 168, 6; vgl. XXVI, 132, 6). Am heftigsten sind die Schmerzausbrüche der Frauen: sie zerkratzen Gesicht und Augen, schlagen die Brüste und zerraufen sich das Haar. A. macht einen ausgedehnten Gebrauch von solchen Gebärden, die in der erzählenden Dichtung der Antike und des Mittelalters verbreitet sind; einige seiner Ausdrücke enthalten interessanterweise die auch von der modernen Psychologie vertretene Erklärung, daß man die Rache in Ermangelung eines anderen Objektes gegen sich selbst kehrt[55]). Durch Vergleiche weiß der Dichter die Leidenschaftlichkeit des Schmerzausbruches noch weiter zu steigern. Olimpia wird mit einer Besessenen und mit der rasenden Hekuba verglichen (X, 34, 3); aus der folgenden Stanze über Fiordiligi mag man ersehen, wie sich die verschiedenen Elemente zu einem wirkungsvollen Ganzen vereinigen (s. a. X, 34 und XXIV, 86):

---

[55]) Der Schmerz löst sich: XXIII, 121, 5. VIII, 39, 8; XXXII, 36, 7. Tränen und Schreie: XX, 22, 5; XXIII, 124, 8; XXIV, 86, 3; XLI, 34, 6. Klagegebärden: Ilias XIX, 282 ff.; Aeneis IV, 589 f.; XII, 605 f.; 870 f. O. f. V, 60, 3; X, 22, 1; 33, 7; XXXII, 17, 7; XXXVIII, 70, 5; XLIII, 158, 1; 168, 7; XLIV, 40, 5; u. ö. Andere Ausdrucksbewegungen des Schmerzes: XXXIII, 41, 2; XLIII, 164, 5 und XLVI, 27, 5; vgl. Dante Inf. XXXIII, 58 (M.) und Innam. I, X, 52, 5. — X, 25, 1 und XXIII, 46, 4; vgl. Innam. I, III, 46, 6; u. ö. Rache gegen sich selbst: XXIV, 86, 5; XXV, 38, 3; XLIII, 164, 3. Vgl. Max Scheler, Vom Ewigen im Menschen, 3. Aufl. Berlin 1933, S. 9 und 34. — Sonstige Gebärden-Verwendung: I, 6, 2 und XXIV, 73, 4; XXIII, 62, 7; 66, 7; 69, 7; XXVII, 97, 5 und XXXVI, 84, 3.

Al tornar de lo spirto, ella alle chiome
caccia le mani; et alle belle gote,
indarno ripetendo il caro nome,
fa danno et onta piú che far lor puote:
straccia i capelli e sparge; e grida, come
donna talor che 'l demon rio percuote,
o come s'ode che giá a suon di corno
Menade corse, et aggirossi intorno.

(XLIII, 158).

Moderne Empfindsamkeit.

Neben diesen antik-leidenschaftlichen Formen stehen für Tränen und Klagen die Bilder petrarkistischer Empfindsamkeit; am häufigsten ist die Metapher der Tränen als Fluß oder Quelle[56]). Eine der schönsten Szenen des Gedichtes, die Liebesklage Sacripantes, ist ganz vom Geiste des Petrarkismus erfüllt. Es spricht aus ihr eine lyrische Melancholie, die innerhalb des O. f. einzigartig ist; selbst in den Monologen Bradamantes findet sich nichts Ähnliches.

Die Figur des in der Einsamkeit klagenden Helden, die Cervantes so gern verspottet, ist ein unentbehrliches Requisit des Ritterromans (s. Rajna S. 75 ff.). Bei Boiardo ist es Prasildo, der Held einer Novelle (Innam. I, XII, 17 ff.), und gleich im ersten Gesange des O. f. begegnet uns der liebeskranke Sacripante, der im Walde vom Pferd steigt, den Kopf in die Hand stützt

e in un suo gran pensier tanto penètra,
che par cangiato in insensibil pietra.
Pensoso piú d'un'ora a capo basso
stette, Signore, il cavallier dolente;
poi cominciò con suono afflitto e lasso
a lamentarsi sí soavemente,
ch'avrebbe di pietá spezzato un sasso,
una tigre crudel fatta clemente.
Sospirando piangea, tal ch'un ruscello
parean le guancie, e 'l petto un Mongibello.

(I, 39 f.).

Anschließend spricht Sacripante einen Monolog, dessen Hauptinhalt das berühmteste Gleichnis Ariostos ist: die Jungfrau als Rose.

Die zitierte Stanze zeigt, wie konventionelle Bilder unter der Hand des Dichters einen ganz neuen Reiz gewinnen. Es geht nicht an, die hyperbolischen Metaphern des Baches und des Vulkans als

[56]) I, 48, 2; III, 61, 6; XXII, 44, 2; XXIII, 125, 6; XXXII, 20, 8; XLIII, 9, 3; u. ö. Die hiervon ausgehende Beschreibung schöner weinender Frauen wird später zu besprechen sein. Eine wirksame Hyperbel ist XX, 111, 6 und XLIII, 10, 4.

eine Plumpheit zu bezeichnen; auch das Wort Karikatur ist hier zu grob [57]). Man muß beachten, daß andere Hyperbeln unmittelbar voraufgehen; diese leichten petrarkistischen Übertreibungen sind die der Stimmung wesensgemäße Form. Mehr als in ihnen offenbart sich das unmerkliche Lächeln des Dichters in der ganzen Erscheinung des armen Sklaven der grausamen Angelica, die im Dickicht verborgen seinen Klagen lauscht und nur überlegt, welchen Nutzen sie aus der Ergebenheit Sacripantes ziehen kann.

Das Mitleid findet bei A. häufig ähnlichen Ausdruck wie in der zitierten Stelle (40, 5; vgl. Innam. I, XII, 18, 8). Die Vergleiche des gespaltenen Steines und des bezähmten Tigers gehören in eine Reihe von Bildern, die man das Orpheus-Motiv nennen kann: die erstaunliche Wirkung süßen Gesanges und herzbewegender Klagen auf Landschaft und Tiere. Von Sacripante heißt es noch, daß seine Worte die Sonne aus Mitleid zum Stillstand bringen könnten (I, 47, 8; vgl. Innam. II, XVII, 51, 8). Der Petrarkismus stellt mit Vorliebe die Einwirkung der Schönheit auf die Natur dar. Von diesem Motiv macht A. nur einmal Gebrauch (VIII, 36, 7; ausführlich in Sonett XX), doch geht er bei seiner Schilderung der Klagen häufig davon aus, daß nichts und niemand der Schönheit widerstehen kann [58]). In der jünglinghaften Anmut liegt die Wirkung der Klagen Medoros; er beweint seinen toten Herrn

in sí dolci atti, in sí dolci lamenti,
che potea ad ascoltar fermare i venti.
(XVIII, 186, 7).

Seine Worte, die einen Berg bewegen könnten, gewinnen ihm Zerbinos Herz (XIX, 12, 5). Auch Elbanio vermag so hold zu sprechen, daß selbst eine Natter ihm gerne lauschen würde (XX, 37, 3). Die Beispiele lassen sich mehren [59]); erwähnt sei noch das eigentümliche Gleichnis, in dem Bradamante Ruggiero vorwirft, er verberge sich vor ihren Klagen, um nicht von Mitleid gerührt zu werden, wie eine Schlange, die den Gesang des Zauberers nicht hören will (XXXII, 19, 5). Der Vergleich ist auch sonst beliebt (s. Innam. II, XVII, 52, 3;

---

[57]) Papini in der Anmerkung zu I, 40, 7; G. Fumagalli, „Paesaggi Ariostei", in L'Ottava d'Oro, S. 494.

[58]) Ähnliches drückt ein verbreitetes Bild im Bereich der Liebe aus: II, 32, 5 und XX, 43, 5 (vgl. I, 49, 5; XLVI, 33, 4). Giostra II, 8, 8 und 9, 1; Tasso Gerus. VI, 73. Als Quellenangabe vermisse ich Aeneis IV, 365 ff.

[59]) VII, 37, 3; XXX, 43, 3; XXXII, 17, 5. Zu XXXVI, 5, 3 vgl. Cicero de or. I, 57, 245 und Petrarca Sonett 286, 14 (Romizi). VIII, 67, 3 ff. drückt eine Priamel das Mitleid aus.

Ariosto Capitolo XII, 60 ff.; Poliziano Rispetto V); zu Grunde liegt eine Stelle aus dem Psalter (58, 5 f.).

Orlandos Wahnsinn.

Petrarkistische Bilder von ganz besonderer Preziosität erfüllen einen anderen Klagemonolog, der eingehendere Betrachtung verlangt.

Im Mittelpunkt des Gedichtes steht der gewaltigste aller Schmerzausbrüche, die Raserei Orlandos. Einzelheiten der Schilderung wurden schon erwähnt; sie schließen sich zu einem machtvollen Ganzen zusammen (XXIII, 100 ff.). Mit unerbittlicher Zwangsläufigkeit treiben die immer eindeutiger werdenden Beweise für Angelicas Untreue Orlando vom ersten Verdacht in die endgültige Gewißheit. Vergebens sucht der Paladin sich selbst zu täuschen, um der schrecklichen Wahrheit zu entgehen; er gleicht einem im Netz gefangenen Vogel, der sich durch heftiges Flügelschlagen befreien will und nur umso fester verstrickt wird (105, 3; vgl. Ovid Metam. XI, 73 ff.).

Dem Wutausbruch geht ein kleiner Monolog vorauf, den Orlando spricht, nachdem er lange Zeit klagend im Wald umhergeirrt ist (126—128). Die drei Stanzen sind von einer so ausgesprochenen Preziosität, daß sie dem fast einstimmigen Tadel der Kritiker anheimfallen. Momiglianos Verurteilung des Monologes nimmt immerhin die letzte Stanze aus (op. cit. S. 110); vielleicht lassen sich auch die übrigen verteidigen, wenn man sie nicht isoliert, sondern bedenkt, welche Bedeutung sie innerhalb des Ganzen haben.

G. A. Cesareo sagt in einem Artikel, daß man den Monolog nicht als geschmacklosen Secentismus ablehnen dürfe. In den Worten Orlandos offenbare sich ein Phänomen, das der modernen Wissenschaft als Anzeichen beginnender Geistesgestörtheit wohl bekannt sei; ein deutscher Psychologe nannte es die Grübelsucht[60]). So weit braucht man nicht zu gehen; jedenfalls aber stehen die preziösen Bilder hier nicht um ihrer selbst willen, sondern sie bergen einen Gehalt, der für die Entwicklung des seelischen Geschehens wichtig ist. Während der Schmerz gewöhnlich in Tränen und Klagen Erleichterung findet, spricht aus Orlandos Monolog eine bohrende Qual, die selbst im Weinen nicht zur Ruhe kommen kann. Die Angespanntheit des Gemütes ist damit auf den höchsten Punkt gestiegen. Normale Schmerzäußerungen genügen nicht mehr, und der Leser fühlt, daß der eigentliche Ausbruch noch bevorsteht. So gibt der Monolog die notwendige Begründung für die Raserei, die sich unmittelbar anschließt.

[60]) La fantasia dell'Ariosto, Nuova Antologia 16 novembre 1900.

Nicht weniger großartig als den Beginn des Wahnsinns schildert A. die Heilung Orlandos. Ein Gleichnis zeigt das Erwachen des Rasenden, den die Ritter mit Mühe gebändigt haben, um ihm den Inhalt des Wunderfläschchens einflößen zu können:

Come chi da noioso e grave sonno,
ove o vedere abominevol forme
di mostri che non son, né ch'esser ponno,
o gli par cosa far strana et enorme,
ancor si maraviglia, poi che donno
è fatto de' suoi sensi, e che non dorme;
cosí, poi che fu Orlando d'error tratto,
restò maraviglioso e stupefatto.

(XXXIX, 58).

Verwundert blickt Orlando umher und versteht nicht, warum er nackt und gefesselt am Boden liegt. Die Schreckenszeit ist für ihn vergessen, und auf geniale Art weiß A. auch im Herzen des Lesers jede Erinnerung daran zu verwischen. In der sechsten Ekloge Vergils fesseln zwei Knaben den trunken schlummernden Silen. Die heiteren Worte, die der Greis beim Erwachen spricht, legt A. als ein Zitat in den Mund Orlandos. So wird mit graziöser Leichtigkeit die Harmonie wiederhergestellt, und der furchtbare Wahnsinn scheint nur ein Spiel gewesen zu sein:

Poi disse, come giá disse Sileno
a quei che lo legâr nel cavo speco:
Solvite me, con viso sí sereno,
con guardo sí men de l'usato bieco,
che fu slegato . .

(60).

Farbensymbolik.

Abschließend sei kurz auf ein interessantes Motiv des O. f. hingewiesen, das verschiedene Arbeiten ausführlich behandeln [61]). Es ist ein alter Ritterbrauch, dem auch die Renaissancemode folgte, den Zustand des Gemütes, glückliche oder unglückliche Liebe, Freude, Hoffnung, Trauer usw. in den Farben der Rüstung oder des Überkleides symbolisch auszudrücken. Um ihre verzweifelte Todessehnsucht kundzutun legt Bradamante ein Gewand von der Farbe trockener Blätter

[61]) Der Artikel „Emblemi" bei Bolza op. cit. S. XCVI ff. bringt alles Wissenswerte. Interessant ist Bertoni op. cit. S. 221 ff.; weitere Literatur ibid. Anmerkung zu pag. 221. — O. f. VI, 13, 3; VIII, 85, 3; XIV, 33; XVII, 72, 5; XIX, 79; XXVII, 51, 5.

an, das mit Zypressenstümpfen bestickt ist (XXXII, 47; s. Romizi S. 111 f.).

3. Sonstige Affekte.

Neben den ausführlichen Gestaltungen findet sich noch eine Fülle kürzerer Darstellungsformen für verschiedene Affekte, die am besten vom Standpunkt der Stilistik aus zu betrachten sind. Wir können dabei häufig an schon Gesagtes anknüpfen und behandeln die Darstellung der Affekte in Gebärden und Gesichtsausdruck, weiter verschiedene Metaphern wie die der Krankheit, des Zügels, des Kampfes usw. und endlich Personifikationen und Gleichnisse.

Gesichtsausdruck und Gebärden.

Wir haben gesehen, welch ausgedehnten Gebrauch A. von den traditionellen Klagegebärden macht und wie in anderen Schilderungen des äußeren Gebarens der Menschen Ovid sein Vorbild war. Es sind jetzt weitere Beispiele für die Darstellung der Affekte durch Gesichtsausdruck und Körperhaltung anzuführen, und wir können zusammenfassend sagen, daß diese Formen nicht gelegentliche Verarbeitung eines überkommenen Materials, sondern ein wesentlicher Bestandteil der Kunst Ariostos sind. Auch Burckhardt bemerkt bei den italienischen Autoren der Renaissance eine besondere „Genauigkeit und Schärfe in der Bezeichnung der äußern Züge" (S. 246 f.). Man ist versucht, Parallelen zu ziehen. Eine mannigfache Verwendung genau ausgewogener Gebärden findet sich bei Dante, und Manzonis ausführliche, ungeheuer lebendige Schilderungen des Mienenspiels und der Bewegungen des Körpers gehören zu den bewundernswertesten Seiten der „Promessi Sposi" [62]). Nimmt man die eigentümlichen Gebärden hinzu, die das moderne Italienisch für ganz bestimmte Sinn-Inhalte schafft, so könnte man sagen, daß diese Ausdrucksformen der italienischen Literatur und Sprache eigentümlich und in anderen Ländern vielleicht nicht in dem Maße ausgebildet sind.

Realistische Details sind im O. f., der sonst alles kunstvoll zu dichterischen Bildern formt, von besonders eindringlicher Wirkung. A. gestaltet mit realistischen Elementen die Wut des Königs Astolfo (XXVIII, 44) und kürzer den Schmerz Bradamantes, die sich aufs Bett wirft und die Kissen in den Mund stopft, um nicht zu schreien (XXXII, 36, 1). Einzigartig ist die Schilderung des Lachausbruches

62) Vergleiche hierzu Manfredi Porena, Delle manifestazioni plastiche del sentimento nei personaggi della Divina Commedia, Milano 1902.

der betrogenen Freunde, Gipfelpunkt und Auflösung der Giocondo-Geschichte:

Poi scoppiaro ugualmente in tanto riso,
che con la bocca aperta e gli occhi chiusi,
potendo a pena il fiato aver del petto,
a dietro si lasciâr cader sul letto.

(XXVIII, 71, 5; s. a. 72, 1).

Ungeheuer plastische kurze Verse zeichnen den Gesichtsausdruck und die Körperhaltung des Schmerzerfüllten, des Verwunderten usw. [63]). Ferraùs Schreck, als er den Geist Argalias erblickt, ist eine Reminiszenz an den berühmten Vergil-Vers „obstipui steteruntque comae et vox faucibus haesit" (Aeneis II, 774 und III, 48; s. Romizi S. 63):

All' apparir che fece all'improviso
de l'acqua l'ombra, ogni pelo arricciossi,
e scolorossi al Saracino il viso;
la voce, ch'era per uscir, fermossi.

(I, 29, 1).

Materialisierende Bilder.

Stilistisch kraftvoll sind eine Reihe von Metaphern, die ähnlich wie die petrarkistischen Bilder der Wunde usw. die Bearbeitung des Herzens durch die Affekte schildern.

Auf die Wunde des Schmerzes kommt ein Pflaster; der Tröstende erscheint als Arzt (vgl. VII, 42 ein Arztgleichnis für einen seelischen Vorgang). A. nennt die Eifersucht eine schreckliche, vergiftende Krankheit, die nicht durch Zaubersprüche zu heilen ist; sie zerreißt das Herz mit spitzem, giftigem Zahn [64]). Die Metapher des Giftes für etwas Unangenehmes kehrt öfter wieder (VIII, 82, 6; XLII, 52, 6; XLIII, 2, 6).

Wie A. überaus häufig die antike Metapher der Wut als Feuer bringt, so stellt er Schreck und Furcht nach dem Vorbild der Aeneis durch das Erstarren des Blutes zu Eis dar [65]); ein besonders kraft-

[63]) VIII, 39; X, 4, 7, vgl. Giostra I, 103, 7; XVIII, 117, 1; XIX, 93, 1; vgl. XLIII; 108, 8; XXIII, 112, 5; XXVIII, 25, 5.

[64]) Der Schmerz als Wunde: XXVIII, 32, 8; VII, 46, 6, vgl. Dante Inf. XXIV, 18 (M.). XXVIII, 26, 1. Eifersucht: XXXI, 1, 5; 4 f.; vgl. XXIV, 3, 8 und Innam. I, V, 17. — XXXII, 1, 5. Zur metaphorischen Verwendung des Zahnes vgl. XLIII, 2, 6; Ariosto Capitolo II, 91 ff.; Dante Purg. VII, 32, Parad. VI, 94 und XXVI, 51.

[65]) Romizi S. 64 ff. gibt die wichtigsten Stellen und Parallelen. Für die Wut wären hinzuzufügen XXVI, 95, 5 und XXIV, 34, 7, vgl. XII, 62, 1.

voller Ausdruck ist „stringersi il cor sentia con fredda mano" (XXIII, 111, 6). Hiermit verbindet der Dichter die Metaphern des Giftes und des Schreckens als Stich ins Herz (XLIII, 118, 3) zu einer Schilderung des Mannes, der seine Frau zur Untreue bereit sieht:

Fu tal risposta un venenato telo
di che me ne senti' l'alma traffissa:
per l'ossa andommi e per le vene un gielo;
ne le fauci restò la voce fissa.

(XLIII, 39, 1; ähnlich XLII, 41, 1).

Sehr häufig sind im O. f. die Metaphern des Sporns und des Zügels. A. verwendet sie meistens in der kurzen Form des allgemeinen Sprachgebrauches, führt die Bilder jedoch auch weiter aus. Wie ein Reittier unter dem Sporne Amors erscheint Ruggiero im Zwiespalt zwischen Pflicht und Liebe:

Gli pon l'amor de la sua donna un morso
per non lasciarlo in Africa piú gire:
lo volta e gira, et a contrario corso
lo sprona, . .

(XL, 66, 3).

Umgekehrt schildert Petrarca im sechsten Sonett sich selbst als Reiter des widerspenstigen Liebeswunsches, den er vergebens auf die rechte Straße zu spornen sucht. Die nächstliegende Quelle für derartige Metaphern ist das berühmte Rosselenker-Gleichnis Platons im Phaidon; die Stellen der Aeneis (VI, 79 f. und 100 f.), wo der Gott die weissagende Sibylle reitet, werden, soweit ich sehe, nirgends angegeben.

Petrarca sagt, daß man das ungestüme Herz nicht wie ein Roß mit dem Zügel zurückhalten kann (Sonett 98; Papini); diesen Vergleich baut A. weiter aus (XI, 1, 1). Ähnlich heißt es, daß ein harter Zügel, ein eiserner Knoten, ja eine diamantene Kette den Zorn über den Tod des Freundes nicht hemmen können (XLII, 1). —

Eine in allen Zeiten ungeheuer verbreitete Bildform zur Darstellung seelischer Vorgänge ist die Militär-Terminologie. Auch der O. f. enthält Kampfmetaphern in großer Zahl. Sie gehen von der Vorstellung aus, daß die Leidenschaften räumlich in der Brust wohnen und sich gegenseitig den Platz streitig machen (z. B. XIX, 20, 5; XLVI, 40, 7; s. a. I, 4, 7. XXXII, 22, 1; XLIII, 24, 5). Furcht und Hoffnung kämpfen um das Herz, die Eifersucht bestürmt es mit schwerem Geschütz (VII, 26, 7; XXXV, 31, 5), usw. Jedoch gilt für diese Metaphern dasselbe, was oben über die petrarkistischen Bilder

vom Herzen gesagt wurde: sie vertragen nur kurze Formulierungen. A. begeht mehrfach den Fehler, die verschiedenen Empfindungen und Gedanken, die das Herz bewegen, allzu weitläufig auseinanderzusetzen; das Ergebnis sind undichterische, trockene Klügeleien [66]). Hingegen bedeutet in der schon erwähnten Stanze über Rodomonte, der mit seinen Gedanken kämpft, das Verweilen bei der Metapher eine eindrucksvolle Steigerung (XXVIII, 88; vgl. IV, 48, 5 und Tasso Gerus. I, 70, 8). Das Bild erhält auch neue Farbkraft, wenn der seelische Vorgang eine Beziehung zur Außenwelt hat. Leitmotiv der beiden Novellen über die Frauentreue ist der Kampf zwischen den Waffen des Goldes und dem mit Tugend gewappneten Herzen der Frau (XLIII, 49, 1; 68, 5; 69, 3; 84, 5). In einer sehr kunstvollen Stanze kämpft der verliebte Rodomonte gegen den weltabgewandten Sinn Isabellas, der vom Eremiten verteidigt wird (XXIX, 4). Besonders wirklichkeitsnahe ist das Bild vom Kampf im Munde des Kriegsmanns Odorico, der sich aus blinder Leidenschaft gegen die ihm anvertraute Geliebte seines Herrn Zerbino vergangen hat. Den Hauptinhalt seiner Verteidigungsrede (XXIV, 30—32) bildet eine Parabel und ihre Ausdeutung. Odorico sagt, er habe die Festung seiner Treue redlich verteidigt, doch der Ansturm des Liebesverlangens war nicht abzuschlagen. — Im Gegensatz hierzu wirkt ein ähnliches großes Bild in einem Monologe Bradamantes langweilig, weil es gar keine Beziehung zur Wirklichkeit hat. Des Mädchens Herz ist ein Staat, für den sein König Ruggiero keine Verteidigungsmaßnahmen zu treffen braucht, da kein Angriff ihm sein Eigentum rauben kann (XLIV, 63 f.).

Personifikationen.

Die Personifikation von Affekten, der die bisher erwähnten Bilder alle mehr oder minder nahekommen, spielt im O. f. eine bedeutende Rolle. Wir sahen schon, wie die Stimme eines guten Geistes Bradamante Ratschläge erteilt (XXXII, 44). In die Handlung greift die Personifikation der Discordia ein, die in Gesellschaft der Superbia nach göttlichem Auftrag mit Stahl, Zunder und Blasebalg das Feuer der Wut unter den Heiden entfacht (XVIII, 34; XXVII, 39 und 100). Die Gelosia kommt den beiden zu Hilfe und umarmt Rodomonte:

[66]) XXXII, 26; XLV, 33—37, jeweils die zweite Stanzenhälfte. — Ähnliche komplizierte und undichterische Auseinandersetzungen verschiedener Affekte finden sich z. B. in IX, 45; XLV, 30 und 51; 87—89. — Zwei originelle Kampf-Metaphern sind noch XXXV, 80, 6 (vgl. Ariosto Eglogha I, 187 ff.) und XXIX, 3, 3.

A quello annunzio entrò la Gelosia,
fredda come aspe, et abbracciò costui.
(XVIII, 33, 5, nach Aeneis VII, 341 ff.).

Ausführlicher erscheint die Gelosia in Gestalt eines scheußlichen Drachens, der Rinaldo bedrängt; nur mit Hilfe eines unbekannten Ritters, der sich zum Schluß als „lo Sdegno" zu erkennen gibt, kann sich der Paladin ihrer erwehren (XLII, 46 ff.). Hier sind es ohne Zweifel kompositorische Gründe, die den Dichter zur Anwendung von Personifikationen bewegen. Irgendwie muß auch das Kapitel der Liebe Rinaldos zu Angelica abgeschlossen werden, und der sehr einfache Trick der Zauberquelle war schon durch Boiardo zur Genüge ausgebeutet. Auch im O. f. ist es ein Trunk aus der Quelle der Abneigung, der Rinaldo endgültige Heilung verschafft; doch der umrahmende Kampf mit dem Drachen bringt Abwechslung zu dem überkommenen Motiv.

Gleichnisse.

Meist kurze Gleichnisse für die Heftigkeit des Zornes sind das Feuer, das sturmbewegte Meer und der windumsauste Fels[67]). Das Gleichnis des Po, der immer höher schwillt, je mehr Nebenflüsse er in sich aufnimmt, malt Ruggieros wachsenden Zorn gegen Marganorre (XXXVII, 92).

Es war von jeher ein steigerndes Moment der Kampfschilderung, daß die Helden durch eine empfangene Wunde oder einen sonstigen Zwischenfall zu größerem Zorn gereizt werden. A. gebraucht hierfür meistens Tiergleichnisse: der Hirt, dem die Schlange das Söhnchen getötet hat, der Löwe, den der Stier auf die Hörner nahm, und die getretene Schlange: zwei große Gleichnisse von der Wut des Tigerweibchens und der Bärin, die in ihrer Mutterliebe verletzt werden, entnimmt A. der Antike[68]). Sehr eindrucksvoll ist die Stanze über Marganorre, der gegen den fühllosen Leichnam Drusillas wütet wie eine Schlange rasend in die Lanze beißt, die sie niederhält, oder ein Hund den hingeworfenen Knüppel bearbeitet (XXXVII, 78).

---

[67]) X, 40, 1; XI, 47, 5; XXVI, 103, 1. — XXXVII, 77, 4; XLVI, 121, 6; s. a. XXX, 60, 4. Vgl. Innam. I, III, 2, 3; III, II, 49, 6. — XVIII, 11; XXXVI, 21, 5.

[68]) XLII, 7; XXVI, 120, 5; XXX, 56, 1; vgl. Innam. I, VIII, 37, 5; XIX, 6, 1. — Tiervergleiche stehen auch für den Haß (I, 77, 6; XLII, 37, 6; XXI, 3, 5). — XVIII, 35 nach Claudian Raptus Proserpinae III, 263 ff.; vgl. Giostra I, 39. — Zu XIX, 7 erwähnt Romizi Thebais X, 414 ff.; hinzuzufügen wäre Ilias XVII, 132 ff. Vergleiche den Abschnitt „L'amor materno nelle belve" in Romizis „Paralleli letterari".

Für den schwindenden Zorn Bradamantes steht das ovidische Gleichnis vom schmelzenden Schnee (XXXVI, 40, 1; vgl. XXXI, 48, 3 und XIX, 29, 6; Metam. IX, 661 f.); hier und öfter (z. B. in dem oben erwähnten XXIII, 105) bezieht sich das lateinische Vorbild auf ein materielles Geschehen, während A. das Gleichnis für einen seelischen Vorgang benutzt.

Als Rodomontes Steuermann in den Hafen einläuft, glaubt er zu den Seinen in Sicherheit zu kommen wie die Schwalbe an ihr Nest (XXXIX, 31, 7; vgl. XXX, 93, 4). Umso furchtbarer ist sein Schreck, als er sieht, daß er mitten unter die Christenflotte geraten ist; A. benutzt eins der verbreitetsten antik-romanischen Motive, das „latet anguis in herba“ [69]), zu einem schönen Gleichnis (XXXIX, 32; auch I, 11, 5 und XXIII, 123, 7).

Einige Gleichnisse Ariostos sind fehlerhaft. Nicht ganz passend ist das Bild des zum Tode schreitenden Verbrechers für den Gesichtsausdruck der erschreckten Angelica (II, 11, 3; vgl. Dante Purg. XX, 128 f.). Vergil vergleicht ängstlich zusammengedrängte Frauen mit einer Schar von Tauben, die vor dem Unwetter flüchteten; das Bild gewinnt nicht dadurch, daß A. es weiter ausmalt (XLVI, 111; Aeneis II, 516). Gänzlich unangebracht ist das Gleichnis des von der Mutter geschlagenen Knäbleins für Leone, der wider Willen seinen Feind Ruggiero achten und lieben muß (XLIV, 92).

Über verschiedene öfter wiederkehrende bildliche Ausdrücke kann kurz hinweggegangen werden. Das Herz zittert vor Furcht wie ein windbewegtes Blatt; der Beschämte wünscht sich unter die Erde oder wäre lieber im Feuer als am Orte der Schmach, der Verwunderte weiß nicht, ob er wacht oder träumt [70]). Der vor Staunen erstarrte Leone gleicht einer als Votivgabe aufgestellten Statue (XLVI, 38). Unübertrefflich schildert A. das Erstaunen des Richters, der sich plötzlich vor dem über Nacht entstandenen Zauberschloß sieht:

Per l'alta maraviglia che n'avea,
esser si credea uscito d'intelletto:
non sapea se fosse ebbro, o se sognassi,
o pur se 'l cervel scemo a volo andassi.

(XLIII, 134, 5).

[69]) Ilias III, 33 f.; Vergil Ecl. III, 93; Georg. IV, 457 ff.; Aeneis II, 379 ff.; Juvenal Sat. I, 43; Ovid Fasti II, 341 f. — Dante Inf. VII, 84; Ariosto Canzone V, 68 ff.

[70]) Furcht: VI, 17, 4; XVIII, 80, 7; XLII, 51, 5; IX, 76, 3 vor Aufregung. Vgl. Innam. I, XV, 27, 4; XVI, 8, 1; II, XXI, 43, 6. — Scham: VII, 65, 6; XLIII, 140, 7, vgl. Dante Inf. XXXIII, 66 (M.). — XVII, 91, 7; vgl. XXIX, 10, 5. — Verwunderung: III, 13, 4; XV, 78, 5; XXV, 67; XXVIII, 35, 1. — Erwähnt sei noch ein kurzes Gleichnis für die Sehnsucht (XXXI, 30, 3).

4. Der Charakter.

An die Darstellung der Affekte fügen wir noch einen kurzen Abschnitt über den Charakter. Neben Metaphern und Vergleichen für den bösen Menschen sind eine Reihe moralisierender Exordien zu behandeln, die sich in höchst interessanter Weise über menschliche Tugenden und Laster aussprechen.

Die Heuchelei.

Es ist auffallend, mit welcher Beharrlichkeit A. sowohl im Zusammenhang der Handlung wie auch in den gnomischen Abschweifungen das Laster der Heuchelei verfolgt. Wir dürfen hierin wohl den Ausdruck einer Lebenserfahrung des Dichters sehen; die Unaufrichtigkeit der Fürsten und ihrer Diener muß A. bei seinem Leben am Hofe besonders unangenehm aufgefallen sein.

A. knüpft in zwei Exordien eine Zeitkritik an das Thema der Heuchelei. Übel würde es manchem Höfling ergehen, könnte man den Menschen ins Herz wie in das Gesicht sehen (XIX, 1 f.). Ehrliche Freundschaft ist an den Höfen nicht zu finden; Könige und Päpste schließen heute Verträge, um morgen Todfeinde zu sein (XLIV, 1 ff.). Hingegen verbindet die auf der Insel des Eremiten versammelten Ritter wahre Freundschaft unter schlichtem Dache (4 f.; vgl. XIV, 62, 6).

Noch zwei andere Exordien handeln über die Heuchelei. Zu Beginn des achten Gesanges deutet A. die Alcinaepisode aus: der Ring Angelicas, id est die Vernunft, muß die Machenschaften moderner Zauberer aufdecken, die sich durch Verstellung Liebe erwerben. — Als Bradamante heuchelt, um Brunello zu überlisten, hat A. das Bedürfnis, seine Heldin zu entschuldigen. Man kann eben nicht immer aufrichtig sein, sagt der Dichter, und in einem für ihn ungewöhnlichen Tone der Melancholie fährt er fort:

> *che non conversiam sempre con gli amici*
> *in questa assai piú oscura che serena*
> *vita mortal, tutta d'invidia piena.*
>
> (IV, 1, 6).

Auch innerhalb der Handlung berührt A. den Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Schein, zwischen dem Äußeren und dem Inneren des Menschen. Immer wieder, und manchmal an Stellen, wo es die Handlung durchaus nicht erfordert, hören wir skeptische Bemerkungen

darüber, daß man nicht ohne weiteres vom Antlitz aufs Herz schließen darf [71]).

Die meisten bösen Menschen des O. f. bedienen sich der Heuchelei (z. B. XVI, 9; XXI, 71, 5; XLVI, 67, 5), und ein guter Teil alles Unheils kommt daher, daß die übele Gesinnung nicht erkannt wird. Nach der Anschauung der Renaissance muß in einem schönen Körper auch ein edles Herz schlagen (s. Burckhardt S. 248 Anm. 6); deswegen kann das Gaunerpaar Martano und Orrigille ungestraft sein Handwerk treiben (XVI, 6, 6), und deswegen vergißt Ruggiero beim Anblick Alcinas alle Warnungen Astolfos:

Quel che di lei giá avea dal mirto inteso,
com' è perfida e ria, poco gli giova;
ch' inganno o tradimento non gli è aviso
che possa star con sí soave riso.
(VII, 16, 5).

Männer des Christentums als Verkörperungen der Wahrhaftigkeit benutzt A. zu köstlichen Vergleichen für vollendete Heuchelei (VIII, 45, 7; XVI, 13, 7; vgl. XXVIII, 77, 1), die nicht ohne einen leichten Anflug von Humor sind (s. a. XXXIV, 30, 3). Von der personifizierten Fraude heißt es:

. . un parlar sí benigo e sí modesto,
che parea Gabriel che dicesse: Ave.
(XIV, 87, 3).

Bildliche Ausdrücke für das Laster.

Ariostos kurze, treffende Bilder für den schlechten Charakter folgen einer alten Tradition. Petrarca beginnt sein leidenschaftliches Sonett gegen die Kurie:

Fontana di dolore, albergo d'ira,
Scola d'errori e templo d'eresia . .

Diese Ausdrucksweise, die einen Menschen, eine Institution usw. als den Inbegriff eines Lasters oder einer Tugend darstellen will, ist biblischen Ursprungs; sie wird auch von Dante verwandt und ist im O. f. recht häufig. A. spricht von einem Ritter und einer Fürstin als der Quelle der Virtù und dem Tempel der Keuschheit; den Geiz nennt er die Schule, Gabrina das Nest und Martano das Gefäß aller

[71]) V, 8, 3; IX, 23, 6; X, 44, 3 und XX, 120, 1, vgl. Dante Purg. XXVIII, 44 f. (M.). Vgl. auch XXX, 69, 1 und stehende Ausdrücke wie VI, 28, 3; IX, 56, 1; XVII, 23, 7; u. ö.

Laster. Brunello heißt der Vater der Betrügereien; diese hübsche Metapher, für die auch Dante Beispiele bietet, stammt aus dem Orient. Sie findet sich in der Bibel ebenso wie in den Märchen von 1001 Nacht und ist auch im modernen Arabisch gebräuchlich [72]).

Marganorre ruht auf dem Grunde der Wasser des Lasters; das Gaunerpaar Martano und Orrigille paßt gut zusammen wie das Gras zur Blume — beide tragen den gleichen Stempel. Öfter werden böse Menschen und unangenehme Dinge als ein Gestank oder eine Seuche bezeichnet [73]). Sehr hübsch wendet A. ein antikes Sprichwort auf Lidias bösen Vater an:

> *. . tanto apprezza costumi, o virtú ammira,*
> *quanto l'asino fa il suon de la lira.*
>
> (XXXIV, 19, 7).

Das Lauern, die Anschläge und die Flucht der Bösen werden gern in kurzen Bildern mit Fuchs und Wolf verglichen, welche schleichende Feigheit, Heimtücke und Blutgier verkörpern [74]). Das Gleichnis eines Sperbers, der plötzlich von seinem Jagdgefährten, dem Hunde, angegriffen wird, schildert den von seiner Komplizin Gabrina hintergangenen verbrecherischen Arzt (XXI, 63).

Die Tugenden.

Wir sahen oben, wie A. die ehrliche Freundschaft der Ritter beim Eremiten der Doppelzüngigkeit moderner Fürsten gegenüberstellt. Der Dichter betätigt sich mit Vorliebe in dieser Weise als laudator temporis acti, ohne dabei immer ernsthafte Überzeugungen aussprechen zu wollen. Man muß bedenken, daß jeder Ependichter der Vergangenheit zugewandt ist und daher die gute alte Zeit preist; am häufigsten wird betont, daß die Helden früher stärker und kühner waren als in der Jetztzeit (O. f. XXV, 14).

---

72) XXVII, 30, 3; vgl. Innam. I, I, 22, 5. — XLVI, 9, 2; vgl. Ariosto Capitolo I, 85; Dante Purg. VI, 76; 1. Kor. 6, 19; Joh. 2, 21. — XXXIV, 19, 6; XXI, 16, 8; XVII, 124, 1, vgl. Dante Inf. XXII, 82 (Casella); ibid. II, 28; Rom. 9, 22 f. — IV, 3, 2; vgl. XIII, 4, 1; Dante Inf. XXIII, 144 (Casella); Purg. IV, 111; 2. Reg. 3, 34; 7, 10. — Noch heute heißt bei den Arabern das Kamel Vater der Geduld, die Sphinx Vater des Schreckens, usw.

73) XXXVII, 54, 5; vgl. Ariosto Capitolo XV, 36 ff.; Maruffi hätte Dante Parad. XXVII, 121 ff. angeben müssen. — XVI, 6, 3, vgl. Ariosto Eglogha I, 289 f. — XVIII, 89, 1. — VII, 4, 6; XXI, 3, 6; XXII, 97, 5; u. ö. Vgl. a. XVIII, 147, 7 und dazu Dante Purg. XX, 43 ff.

74) XVI, 13, 2 ein Vergleich nach Dante Inf. XXVII, 74 f. (M.); vgl. Purg. XIV, 53. — XVII, 91, 3; XXII, 74, 5; XXIII, 92, 7; XXIV, 16, 3; XXXVII, 43, 5; XLVI, 67, 7, vgl. IV, 25, 3. — Ausführlicher ist XXXVII, 95.

In ernstem Tone geißelt A. einen bestimmten zeitgenössischen Vorfall durch einen Vergleich mit den Helden seines Gedichtes. Er knüpft eine Verurteilung der Grausamkeit venezianischer Söldner im Kriege der Este gegen die Lagunenstadt an die Bemerkung, daß die edle Gesinnung der alten Ritter selten geworden ist. (XXXVI, 2). Die Sonne scheint zu Unrecht über dies Zeitalter voll von Greueltaten (8, 6; vgl. V, 5, 5), wie sie die alten Krieger nie begangen hätten (10). Eine ähnliche Verurteilung der Moderne enthält die Invektive gegen die Feuerwaffen (XI, 26).

Auch den Frauen erteilt A. Seitenhiebe. Hier zeigt sich das Spielerische dieser Hinwendung zur Vergangenheit, denn der Dichter will natürlich nicht ernstlich behaupten, daß die modernen Frauen weniger schön, keusch und edelherzig seien als die der alten Zeit. Er betrachtet mit wohlgefälligem Lächeln sein Phantasiereich, wo man im finstern Walde strahlenden Schönheiten begegnet und die Ritter ihren Damen soweit vertrauen können, daß sie sie ohne Aufsicht durch die Welt ziehen lassen (XIII, 1; XXVI, 1; XXIX, 26, 6; XXXI, 61). Es ist, wie wir später sehen werden, bezeichnend für die Kunst Ariostos, daß sie über dem Träumen die Wirklichkeit nicht vergißt. So will hier der Dichter sagen, daß derartige erfreuliche Dinge nur im Märchenreiche möglich sind. Genau diesen Ton hat auch eine der berühmtesten Stanzen des Gedichtes:

Oh gran bontá de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi.

(I, 22).

Von jeher und fast ausnahmslos hat die Kritik diese Verse ironisch genannt und in ihnen eine Satire des Rittertums gesehen (außer Raniòlo op. cit. S. 112 f. ist mir kein Beispiel für ernsthafte Auffassung gegenwärtig). Dies grundfalsche Urteil läßt die eben aufgezählten Stellen ähnlicher Tonart außer Acht. Ariostos Worte spotten nicht, haben aber andrerseits auch nichts von der feierlichen Rührung, die ihnen Schiller in seinem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung zuschreibt. Ein leises, nachdenkliches Lächeln des Wohlgefallens an der Harmonie der Märchenwelt: so wird man die Stimmung der zitierten Stanze und ihrer Parallelstellen am besten umschreiben.

Ähnliche Mißdeutung erfuhr Ariostos Verherrlichung der Treue,

die das gegebene Wort unter allen Umständen hält. Zerbino übernimmt getreulich Begleitung und Verteidigung der widerwärtigen Gabrina, weil er es versprochen hat. In einem Exordium legt A. die Moral der Geschichte dar. Die Treue wurde von der Antike in blendend weißem Gewande abgebildet, und kein Fleckchen darf sie entstellen; sein Wort muß man halten, auch wenn es ohne Schrift, Schwur und Zeugen gegeben wurde (XXI, 1 ff.; vgl. Ariosto Capitolo XV, 42 ff.).

Die verbreitetste Deutung ist nun, daß A. eins der höchsten Ritterideale ironisiere, da die Treue hier auf ein lächerliches Objekt gerichtet ist (wir behandelten schon die komische Gestaltung des Paares Zerbino-Gabrina). Momiglianos Feinfühligkeit blieb es vorbehalten, zu zeigen, wie A. im Ernst Zerbino als ein Muster der Treue hinstellt und so mit einer reizvollen doppelseitigen Komposition in das burleske Motiv eine hohe Moral verflicht (op. cit. S. 221 ff.; vgl. auch Raniòlo op. cit. S. 108 f.). Dies Beispiel zeigt besonders schön, wie fließend im O. f. die Grenzen zwischen Scherz und Ernst sind.

Zweiter Teil: Die Welt der Sinne.

I. Die Schönheit.

Einige einleitende Bemerkungen können wir an die bekannteste der Schönheitsschilderungen Ariostos knüpfen; es ist die lange Beschreibung Alcinas zu Beginn des siebenten Gesanges.

Man weiß, welches die Eigentümlichkeit dieser Stanzen ist. Der schöne Körper wird in seine sämtlichen Einzelteile zerlegt, die A. nacheinander herzählt, ohne eine wie immer geartete Gesamtschau zu versuchen. Die Kritiker übersehen, daß dieses Verfahren nicht etwas Zufälliges ist, sondern seine Begründung in einer antiken Kunst-Theorie findet, die auch in der Renaissance verbreitet war. Burckhardt sagt von dem Schönheitskanon des Firenzuola: „Sein Prinzip ist zugestandenermaßen das des Zeuxis und Lucian: ein Zusammensuchen von einzelnen schönsten Teilen zu einer höchsten Schönheit." (S. 248). Wir werden auf dieses Verfahren zurückzukommen haben; daß übrigens solche Einzelaufzählungen durchaus nichts Neues sind, lehrt ein Blick in das aufschlußreiche Buch von Rodolfo Renier über den ästhetischen Typ der Frau im Mittelalter.

Die Verurteilung der Alcina-Schilderung ist seit Lessings Kritik (Laokoon I, XX) allgemein. Auch Renier hält die farbenfrohe, aber leblose Darstellung Ariostos für einen Rückschritt gegen die neu aufblühende Kunst, mit der die Renaissance in Malerei und Dichtung die Schönheit wiedergibt [75]).

Tatsächlich hat der erhobene Vorwurf seine Berechtigung. Ariostos Alcina ist nur ein schöner, starrer Stein, während Poliziano in seiner Simonetta einen Triumph der Schönheit darstellt (Giostra I, 43 ff.): die ganze Natur neigt sich vor ihr, eine Fülle allegorischer Gestalten umgibt sie, und zu der Schönheit tritt die Erwähnung der Fertigkeiten, in denen das Mädchen mit antiken Göttinnen verglichen wird.

---

[75]) R. Renier, Il tipo estetico della donna nel medioevo, Ancona 1881, S. 149 f. Auch Luigi Tonelli, L'amore nella poesia e nel pensiero del rinascimento, Firenze 1933, S. 5, sieht erst in der Renaissance (seit Boccaccio) den Beginn eigentlicher Schönheitsschilderung.

Im Gegensatz hierzu beschränken sich Ariostos Schilderungen stets auf den schönen Körper selbst und greifen fast nie zu den besonderen Kunstmitteln der huldigenden Natur und der Allegorie. Man mag die Alcina-Beschreibung unlebendig und kalt nennen, darf aber nicht vergessen, daß des Dichters Kunst sich nicht im entferntesten in dieser Manier erschöpft; als einen Stilversuch neben anderen wird man den Schönheitskatalog „Alcina" nicht ohne Genuß lesen.

Die Aufspaltung der Schönheit in einzelne Bestandteile, die durch petrarkistische Metaphern gepriesen werden, kehrt im O. f. immer wieder; dazu kommen schon für Alcina zwei weitere wichtige Bilder. Giulio Bertoni sagt in einem schönen Aufsatz in „L'Ottava d'Oro", daß „la plasticità e il colore" wesentliche Merkmale der Sprache Ariostos sind; das zeigt sich besonders bei den Schönheitsschilderungen, die häufig Vergleiche mit Werken der bildenden Kunst bringen. Wenn dadurch manche der Frauengestalten des O. f. wie reglose Statuen erscheinen, so löst sich diese Strenge in den Landschaftsbildern und besonders in den unsagbar lieblichen Blumengleichnissen, durch die A. die Frauen in den Seelenbewegungen des Schmerzes und der Scham darstellt.

1. Alcina.

Zwei holde Frauen führen Ruggiero in Alcinas Reich ein; beide sind so anmutig

che a l'uom, guardando e contemplando intorno,
bisognerebbe aver occhio divino
per far di lor giudizio: e tal saria
Beltá, s'avesse corpo, e Leggiadria.
(VI, 69, 5).

Diese nur angedeutete Personifikation ist die einzige in den Schönheitsschilderungen des O. f., während bei Poliziano die Schönheit von einem ganzen Zug sie begleitender Tugenden und weichender Laster umgeben ist (Giostra I, 45 f.).

Das Auftreten der Königin Alcina wird hinausgezögert; endlich erscheint sie, schöner als alle Bewohner ihres Reiches, wie die Sonne schöner als die Sterne ist (VII, 10, 7). Gleich zu Anfang der großen Schilderung bezieht sich A. auf die bildende Kunst. Er wiederholt die alte Auffassung, daß der Künstler die Natur übertrifft: Alcina ist so schön, wie man sie nur malen könnte (11, 1; vgl. Innam. II, XVI, 55, 5; s. a. I, VI, 49, 3).

Die Beschreibung Alcinas geht vom Kopf bis zu den Füßen und

verwendet in der Hauptsache Begriffe der bildenden Kunst, Farbenfülle, Glanz und Wohlproportioniertheit. A. gebraucht die üblichen Metaphern, die die mittelalterliche Dichtung so gut wie der Petrarkismus zum Lobe der Schönheit häuften. Haare, Haut und Zähne sind Gold, Elfenbein, Schnee, Milch und Perlen, die Augen Sonnen. Für das Antlitz gibt A. die beliebte Farbzusammenstellung „Rosen und Liguster"; häufiger noch bringt er die antike Metapher „Rosen und Lilien" [76]).

Zwischen der Starrheit dieser Bilder stehen als Motive der Bewegung der ruhige, sanfte Blick (12, 3) und ein wundervolles Naturgleichnis für die atmende Brust:

. . due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
vengono e van come onda al primo margo,
quando piacevole aura il mar combatte.
(14, 3; vgl. Giostra I, 14, 8).

Wenigstens in Bildern genügt A. Lessings Vorschrift, daß man die Schönheit durch die von ihr ausgehende Wirkung darstellen soll (Laokoon I, XXI). Um Alcinas Augen flattert Amor und schießt von dort seine Pfeile ab (12, 4; vgl. XI, 65 f. und XIX, 28, 2); jeder Körperteil ist ein Netz, so daß Ruggiero sich verstricken muß (16, 1). Den Typ des höfischen Menschen der Renaissance erkennen wir in der Erwähnung der anmutigen Worte, die aus dem Munde hervorgehen und auch das rauheste Herz erweichen (13, 5; vgl. XX, 37, 3). Das Lächeln öffnet den Himmel auf Erden (13, 7). Das Bild der dem Himmel entstammenden Schönheit (s. a. 15, 7), deren Anblick das Paradies erschließt, wird von A. häufig verwandt [77]); es ist ein letzter, zur schmückenden Metapher gewordener Reflex des Begriffes der donna angelicata, der bei Petrarca noch seine ganze Bedeutungsfülle hat (z. B. Sonett 90, 9 ff.; Canzone 268, 34 ff.).

Bei aller Genauigkeit der Beschreibung wahrt A. doch die Grenzen des Schicklichen:

Non potria l'altre parti veder Argo:
ben si può giudicar che corrisponde
a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.
(14, 6).

[76]) VII, 11, 4; 11, 7; auch X, 98, 4 und XI, 68, 2. — VII, 14, 1; 13, 3; 12, 2. — VII, 11, 5; X, 96, 6; Giostra I, 44, 6. — VII, 28, 8; X, 95, 6; XII, 94, 5; Aeneis XII, 68 f.

[77]) Ich fasse die Stellen zusammen: XII, 91, 6; XIV, 52, 5; XXXII, 80, 8; XXXV, 78, 6; XLIII, 18, 6; vgl. a. XLVI, 8, 4. Angelicas Name gibt fortwährend Anlaß zu einem naheliegenden Wortspiel in der Art von Petrarcas Laura — lauro: z. B. I, 12, 7; 53, 7; 81, 5; VIII, 65, 6; 68, 6; u. ö.

Außerdem heißt es noch, daß auch die bekleideten Teile ihre Schönheit nicht verbergen können (15, 7). In sinnlicherer Färbung kehrt derselbe Gedanke etwas später wieder und leitet zu den Liebesfreuden Ruggieros und der Fee über:

Come Ruggiero abbracciò lei, gli cesse
il manto: e restò il vel suttile e rado,
che non copria dinanzi né di dietro,
piú che le rose o i gigli un chiaro vetro.
(28, 5).

Auch die Betrachtung der nackten Olimpia trübt nicht der geringste Hauch von Sinnlichkeit; über die partes pudendae geht A. kurz hinweg (XI, 69, 5). Eine Welt liegt zwischen dieser reinen Freude am Schönen und der Lüsternheit Tassos, der an eine unbefangene Darstellung des nackten Körpers nicht denken darf und seine Armida in Gedanken entkleidet (Gerus. IV, 31 f.).

2. Olimpia.

Im Gegensatz zu dem Schönheitskatalog „Alcina" ist die Schilderung der nackt an den Felsen gefesselten Olimpia von lockerem Gefüge, reich an verschiedenartigen Formen und vor allem von warmem Gefühl durchpulst. Schon einige Stanzen vor der Beschreibung zeichnen Bewegungen der Schamhaftigkeit in flüchtigen Umrissen das Bild der schönen Frau. Sie wagt nicht, die Augen zu dem Befreier Orlando emporzuheben (XI, 55, 7); dann erzählt sie die Geschichte ihres Unglücks:

E mentre ella parlava, rivolgendo
s'andava in quella guisa che scolpita
o dipinta è Diana ne la fonte,
che getta l'acqua ad Ateone in fronte;
che, quanto può, nasconde il petto e 'l ventre,
piú liberal dei fianchi e de le rene.
(58 f.).

Papini weiß kein Kunstwerk anzugeben, auf das A. sich hier beziehen könnte. Die beschriebene Bewegung des Sichabwendens macht Diana bei Ovid (Metam. III, 187 f.); es wäre interessant und bezeichnend, wenn die plastischen Verse des Lateiners sich für unseren Dichter in ein Werk der bildenden Kunst verwandelt hätten.

Inzwischen kommt der König Oberto hinzu, dem Orlando die Geschichte der Unglücklichen erzählt, und es beginnt die Schilderung

Olimpias mit einem Gleichnis, das in seiner vollendeten Schönheit die Stimmung der ganzen Szene zusammenfaßt. Olimpia weint über die erduldeten Leiden, die sie nun noch einmal aus dem Munde eines anderen vernimmt, jetzt aber in dem Bewußtsein, daß sie vorüber sind und neue Hoffnung schimmert:

Era il bel viso suo, quale esser suole
da primavera alcuna volta il cielo,
quando la pioggia cade, e a un tempo il sole
si sgombra intorno il nubiloso velo.

(65, 1).

Von Homers Andromache bis zu Baudelaires „Invitation au voyage" gibt es keine schöneren Verse über die unter Tränen lächelnde Frau. Dagegen fallen die anknüpfenden Künsteleien ab: Amor tummelt sich in den Augen wie die Nachtigall im Laube, entzündet an ihrer Fackel seine Pfeile, härtet sie im Bach der Tränen und schießt sie gegen den wehrlosen Oberto ab (65 f.).

Jetzt erst geben drei weitere Stanzen die eigentliche Schönheitsschilderung. Anders als bei Alcina liegen hier die Reize unverhüllt dem Auge des Betrachters offen. A. geht daher über Gesicht, Hals und Schultern in einer kurzen Aufzählung hinweg (67, 2), um sich den Teilen zu widmen, die sonst das Gewand bedeckt (67, 6); sie sind weiß wie Schnee und für die Berührung glatt wie Elfenbein (68, 1). Die blühenden Farben Alcinas führten den Dichter zu einem Malervergleich; bei Olimpia fallen mehr die schimmernden Formen ins Auge: die schöngeschwungenen Hüften, der spiegelglänzende Leib und die weißen Schenkel scheinen von Phidias gedrechselt (69, 1).

Die Brust schildert ein erweiterter Vergleich für die Farbe[78]) und wieder ein Landschaftsgleichnis, dessen Interpretation nicht ganz einfach ist. Um auszudrücken, daß der Raum zwischen den Brüsten zwar dunkler als diese, aber doch auch weiß ist, nimmt A. sich die Freiheit, zwei Jahreszeiten, Frühling und Winter, miteinander zu vermengen:

. . le poppe ritondette parean latte
che fuor dei giunchi allora allora tolli.
Spazio fra lor tal discendea, qual fatte

[78]) Papinis Anmerkung erklärt Vers 3 f. als „giuncata", also auf einem Binsenteller aufbewahrte geronnene Milch oder Rahmkäse. Geronnene Milch als Vergleich für Weiße der Haut gibt Scarron, zitiert von Karpa op. cit. (Anm. 9) S. 30. Vgl. auch Dovizi, La Calandria II, VI: „. . . quelle labra vermigliuzze e quelle gote vino e ricotta." Geronnene Milch zwischen Binsen gepreßt für besonders schönen Zusammenklang von weiß und grün findet sich im 88. Sonett Gongoras (s. Ernst Brockhaus, Gongoras Sonettendichtung, Diss. Bonn 1935, S. 28).

esser veggián fra piccolini colli
l'ombrose valli, in sua stagione amene,
che 'l verno abbia di nieve allora piene.
(68, 3).

Die Wirkung der Schönheit drückt ein Vergleich mit Venus aus, der durch geschickte Einkleidung noch mehr gesteigert wird. Olimpia hätte den trojanischen Krieg verhindern können; denn wäre sie auf dem Ida gewesen, so hätte Paris ihr den Preis zuerkannt und nie Verlangen nach Helena getragen (70).

Einen weiteren großen Vergleich aus der Antike gibt die nächste Stanze. Nach einer alten Anschauung überragt die Kunst die Natur (s. VII, 11, 2), denn letztere verteilt die Schönheit bruchstückweise auf viele Menschen, während der Künstler eine in allen Teilen vollkommene Gestalt schafft. So erklären sich die Häufung einzelner schöner Teile bei Firenzuola und Ariosto und die Vergleiche der Frau mit einem Kunstwerk: die Idealschönen sind vollendet, während bei gewöhnlichen Frauen immer nur ein Bruchteil des Körpers zufriedenstellend ist. Diese Auffassung findet ihren Niederschlag in einer antiken Anekdote, die A. zum Preise Olimpias benutzt (71). Das Mädchen hätte Zeuxis als Modell dienen und dem Maler die Mühe ersparen können, viele nackte Frauen zu versammeln, um jedem Körper ein Detail zur Erzielung eines vollendeten Bildes zu entnehmen[79]).

Der glückliche Abschluß der Geschichte zeigt den zärtlich um die Geliebte besorgten Oberto. Kein noch so kostbares Gewebe scheint ihm würdig, sie zu bekleiden, wie in einer Priamel mit der Aufzählung wertvoller Stoffe gesagt wird (75; ähnlich ist Ariostos Sonett 28 über ein Gefäß für die abgeschnittenen Haare Madonnas).

3. Angelica.

Wir sahen, wie A. nach dem Vorbild Ovids den Menschen in der Bewegung schildert und wie er auch für das schamhafte Sichabwenden Olimpias einen Vergleich aus den Metamorphosen bringt. Als letzte Glieder dieses Darstellungskreises sind zwei Abbildungen statuenhaft ruhender Gebärden zu besprechen, die sich ebenfalls an Ovid inspirieren und besonders enge Verwandtschaft mit der bildenden Kunst zeigen. Sie dienen dem Preis der Schönheit Angelicas in zwei gefährlichen Situationen.

Ebenso wie Olimpia wird im zehnten Gesange Angelica dem

79) Vgl. hierzu Ernst Kris und Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, Wien 1934, S. 52.

Meerungeheuer ausgesetzt. Rosen und Lilien, die dem Wechsel der Jahreszeiten nicht unterworfen sind, bedecken die schimmernden Glieder des gefesselten Mädchens (X, 95, 5), und im schamvollen Erröten gleicht ihr Antlitz dem purpurbesprengten Elfenbein (98, 5, nach Aeneis XII, 67 f. S. Romizi S. 51 f.). Als Perseus die an den Felsen gefesselte Andromeda erblickt, heißt es: . . nisi quod levis aura capillos Moverat et tepido manabant lumina fletu, Marmoreum ratus esset opus (Metam. IV, 673 ff.). Diese beiden nüchternen, jedes schmückenden Beiwortes baren Verse entwerfen ein plastisches Bild des Mädchens, das A. in erstaunlicher Weise ausmalt; er hüllt die Gestalt in einen Schimmer von Schönheit und Bewunderung, den sie bei Ovid nicht hat:

Creduto avria che fosse statua finta
o d'alabastro o d'altri marmi illustri
Ruggiero, e su lo scoglio cosí avinta
per artificio di scultori industri;
se non vedea la lacrima distinta
tra fresche rose e candidi ligustri
far rugiadose le crudette pome,
e l'aura sventolar l'aurate chiome.

(96).

Im achten Gesang schwimmt Angelica auf einem verhexten Pferde durchs Meer. Die Situation erinnert an den Raub Europas, der in zahlreichen Werken der antiken bildenden Kunst dargestellt wurde. Ovid schildert die Haltung des Mädchens, als ob er eine Statue vor Augen habe; in der Tat steht eine der beiden Stellen aus den Metamorphosen in einer Bildbeschreibung. Die erschrockene Europa blickt nach dem entfliehenden Gestade zurück — eine Hand faßt das Horn des Stieres, die andere ruht auf seinem Rücken; ihre Gewänder flattern im Winde, und ängstlich zieht sie die Füße in die Höhe (Metam. II, 873 ff.; VI, 103 ff.; Fasti V, 603 ff.). Genau so beschreibt eine Ekphrasis Polizianos die Szene (Giostra I, 105f.), während Ariostos Umarbeitung freier ist:

Ella tenea la vesta in su raccolta
per non bagnarla, e traea i piedi in alto.
Per le spalle la chioma iva disciolta,
e l'aura le facea lascivo assalto.
Stavano cheti tutti i maggior venti,
forse a tanta beltá, col mare, attenti.

(VIII, 36, 3).

Warburg hat herausgefunden, daß das Motiv des im Winde bewegten Haares (vgl. X, 96, 8 und Giostra, loc. cit.) typisch für die bildende Kunst der Renaissance ist[80]). Die beiden letzten Verse der Stanze sind die einzige Stelle, an der A. das so weit verbreitete petrarkistische Thema „Einwirkung der Schönheit auf die Natur" verwendet. Das Bild hat hier, wo die Szene wirklich auf dem Meere spielt, ganz neue Farbkraft (vgl. dagegen XVIII, 186, 7); wir glauben den bewundernden Zephyr und Notus zu sehen, die sich bei Lukian über die Entführung unterhalten.

4. Kürzere Schilderungen.

Neben der ausführlichen Beschreibung der Schönheit Alcinas und Olimpias finden sich an zahlreichen Stellen kurze petrarkistische Metaphern eingestreut[81]), denn wenigstens einen bewundernden Blick muß der Dichter seinen Frauengestalten widmen, wenn sie im Wirbel des Geschehens an ihm vorübergleiten. Als die drei Ritter, aus Atlantes Zauberbann befreit, sich anschicken, Angelica zu verfolgen, heißt es nicht einfach „sie eilten der Dame nach", sondern „sie liefen hinter den roten Wangen, dem goldenen Haar und den schönen schwarzen Augen des Fräuleins her" (XII, 33, 3). — Angelica hüllt sich in bescheidene Gewänder, um den Weg ins Morgenland anzutreten. Sofort sagt der Dichter, daß auch das geringe Kleid ihre Schönheit nicht verbergen kann, und er stellt seine Heldin über die Hirtinnen der Eklogen Vergils (XI, 12, 1).

Herrliche Gleichnisse findet Ariostos Bewunderung, wenn die Schönheit sich unvermutet offenbart. Bradamante entwaffnet sich und erscheint vor den Augen der staunenden Gesellschaft in ihrem wahren Geschlecht:

Quale al cader de le cortine suole
parer fra mille lampade la scena,
d'archi e di statue e di pitture piena;
o come suol fuor de la nube il sole
scoprir la faccia limpida e serena:
così, l'elmo levandosi dal viso,
mostrò la donna aprisse il paradiso.
(XXXII, 80).

Das Gleichnis will keinen ins einzelne gehenden Vergleich zwi-

80) A. Warburg, Gesammelte Schriften, Bd. I, 1932, S. 10 f. Über Bewegungseffekte in der Ekphrasis vgl. Frey-Sallmann op. cit. (Anm. 102) S. 118 ff.

81) VII, 27, 2; VIII, 48, 3; X, 109, 4. — XXVIII, 97, 8 und XXIX, 25, 7. Ausführlich in Orlandos Liebestraum VIII, 80. S. a. oben Anmerkung 77.

schen Theater und Antlitz herstellen, sondern nur das Staunen über die plötzlich sich öffnende Pracht wiedergeben. — Zu dem verbreiteten Bild der aus Wolken hervortretenden Sonne vergleiche man Ovid Metam. V, 570 f. und XIV, 768 f.

Auch als Angelica sich unvermutet dem trauernden Sacripante zeigt, gebraucht A. ein Bühnengleichnis (s. a. die Theatermetapher in XLIII, 10, 5):

E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
fa di sé bella et improvisa mostra,
come di selva o fuor d'ombroso speco
Diana in scena o Citerea si mostra; . .
(I, 52, 1).

Der Heide weiß das Schauspiel wohl zu würdigen, denn sein freudiges Staunen gleicht dem einer Mutter, die den totgeglaubten Sohn wiedersieht (53, 1).

Ihr Bestes gibt Ariostos Kunst, wenn der Dichter in wenigen Versen den Preis der Schönheit an eine Gemütsbewegung anknüpft. Wir zitierten schon zwei Stellen über weinende Frauen; Rührung und Wohlgefallen mischen sich in der Beschreibung des schönen Antlitzes, wo süßes Schluchzen aus Korallen und Perlen dringt und der Bach der Tränen zwischen Lilien und Rosen herabfließt (XI, 66, 2 Olimpia und X, 96, 6 Angelica; s. a. XII, 94 und XXX, 37, 5).

Gegenstück zum Weinen ist das schamhafte Erröten, das bei vielen Dichtern durch die Farbe der Morgenröte umschrieben wird (XXXVI, 14, 6; vgl. z. B. Ovid Metam. III, 183 f., danach Dante Parad. XXVII, 28 ff.). Häufiger gebraucht A. den Rosenvergleich. Rosenfarben wird Bradamantes Antlitz, als Ruggiero sie küßt (XXII, 32, 5), und voll reizender mädchenhafter Scheu ist die stolze Kriegerin, als sie Ferraù gesteht, daß sie lieber einen anderen Kämpen als ihn bestehen will:

— E chi? — Ferraú disse. Ella rispose:
— Ruggiero; — e a pena il poté proferire,
e sparse d'un color come di rose
la bellissima faccia in questo dire.
(XXXV, 76, 1).

Die Innigkeit dieser Verse wiegt manchen langen Liebesmonolog auf. Sehr zum Gefühl des Lesers spricht auch eine andere Stelle, wo ein Zug der Keuschheit edler Frauen die Strenge der beiden Amazonen Bradamante und Marfisa mildert; sie erröten über den Anblick der drei Botinnen, die mit zerrissenen Kleidern am Boden hocken:

Lo spettacolo enorme e disonesto
l'una e l'altra magnanima guerriera
fe' del color che nei giardin di Pesto
esser la rosa suol da primavera.

(XXXVII, 28, 1).

Noch andere Blumengleichnisse bringen in vollendeter Weise mit der Gemütsbewegung indirekt auch die Schönheit zum Ausdruck (vgl. a. XVIII, 153, 1). Beim Wiedersehen Isabellas mit Zerbino legt des Dichters Kunst die ganze Hingebung treuer Liebe in wenige schlichte Verse:

Vede la donna il suo amatore in fronte,
e di subito gaudio si scolora;
poi torna come fiore umido suole
dopo gran pioggia all'apparir del sole.

(XXIII, 67, 5; vgl. Innam. I, XII, 85).

Das ausführliche Gleichnis der vom Regen erfrischten Blume für eine freudig bewegte Frau ist nicht so eindrucksvoll, da der Anlaß belanglos ist (XXXII, 108); kurz vorher schildert das Naturgleichnis einer aufziehenden Wolke die betrübte Miene (100, 1).

Rührend ist die schmerzgeknickte Gestalt Isabellas, die sich über den sterbenden Zerbino neigt:

. . . . languidetta come rosa,
rosa non colta in sua stagion, sí ch'ella
impallidisca in su la siepe ombrosa, . .

(XXIV, 80, 4).

Zum Abschluß ist noch einiges über die Schönheit von Männern, realistische Portraits und die Häßlichkeit zu sagen.

Die wenigen Beispiele des Lobes schöner Männer verwenden dieselben Bilder, die für die Frauen stehen. Der König Astolfo ist so schön, wie kaum Apelles oder Zeuxis einen Menschen malen könnten (XXVIII, 4, 5); Falanto, ein achtzehnjähriger Jüngling, gleicht einer Lilie oder einer frisch gepflückten Rose (XX, 13, 3), und Medoro scheint ein Engel der höchsten Ordnung (XVIII, 166, 8; vgl. XXXV, 78, 6).

Boiardo stellt seine großen Helden mehrfach realistisch, ja sogar komisch dar. Der jugendliche Rinaldo ist kräftig, lebhaften Blickes, mit schmalen Hüften und breiter Brust (Innam. I, XIII, 50); dem dunklen, schwarzlockigen Feragú fiel es nie ein, sich zu waschen (I, II, 10), und selbst von Orlando heißt es, daß eines seiner Augen unter den buschigen Brauen etwas schielt (II, III, 63, 3).

A. hält, wie wir schon sahen, in meisterlich knappen Versen den Gesichtsausdruck verschiedener Affekte fest; ebenso hervorragend sind seine Prosopographien, die jedoch nie die Helden betreffen. Einzig der rasende Orlando wird beschrieben:

Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa,
la faccia macra, e come un osso asciutta,
la chioma rabuffata, orrida e mesta,
la barba folta, spaventosa e brutta.
(XXIX, 60, 1; s. Romizi S. 113 f.).

Ähnlich schildert A. den vom Kummer entstellten Giocondo (XXVIII, 27, 1); von herrlicher Komik ist es, wie der Betrübte den Treubruch der Königin sieht, sich tröstet und wieder froh, rund und rosig wird wie ein Cherub (39, 5).

Die steckbriefartig genaue Beschreibung des Diebes Brunello ist ein Wunderwerk bildhafter Präzision, das Boiardos Darstellung weit hinter sich läßt (III, 72; Innam. II, III, 40); andere Beispiele sind die verstümmelten Räuber und die widerliche Erscheinung der entlarvten Alcina (XIII, 33, 1 und VII, 73, 1).

Einige wenige Vergleiche schildern die Häßlichkeit. Gabrina hat das Gesicht eines Pavians (XXIII, 94, 3); in den Kleidern einer jungen Frau gleicht sie einem Affen, den man zum Scherz herausgeputzt hat (XX, 120, 3). Von dem dicknasigen, wulstlippigen Neger, mit dem der Richter sich vergeht, heißt es in einer amüsanten Umkehrung des Bildes der paradiesesschönen Frau:

. . poi di fattezze, qual si pinge Esopo,
d'attristar, se vi fosse, il paradiso; . .
(XLIII, 135, 5).

II. Die Natur.

1. Die Landschaft.

Bei der Betrachtung der Landschaften im O. f. müssen wir über die bisherige Darstellungsweise hinausgehen, wenn wir das Wesentliche erfassen wollen. Das dichterische Bild ist für die Naturschilderung unergiebig. A. bringt nur den stereotypen Vergleich des Wassers mit Kristall und läßt die Blumen im irdischen Paradies wie eine Fülle von Edelsteinen erscheinen (XXXIV, 49). Diese Vergleiche und die ganze künstliche, dekorationsartige Landschaft im irdischen

Paradies zitiert Hans Heß in seinem trefflichen Buch über die Naturanschauung der Renaissance in Italien (Marburg 1924, S. 120 f.) als Beispiel dafür, daß die Ritterepik keine begeisterte Hingabe an die Natur kennt, die ihr nur als höfische Dekoration dient.

Von diesem Gesichtspunkt aus darf man Ariostos Landschaftsschilderung nicht ansehen. Hymnen an die Natur sind im Epos fehl am Ort und wären besonders im O. f. unmöglich. Die Natur muß Dekoration bleiben, was der Schönheit der Schilderungen durchaus keinen Abbruch zu tun braucht. Burckhardt bemerkt, daß weite landschaftliche Perspektiven bei Boiardo und Ariosto fehlen (S. 218; s. a. Hauvette op. cit. S. 300 f.). In der Tat ist es Ariostos Verfahren, sich ein möglichst begrenztes, anheimelndes Plätzchen auszusuchen, das er noch dazu seine ordnende Menschenhand spüren läßt: das Ideal der Zeit ist der wohlgepflegte Park, nicht die freie Wildnis.

Die Ideallandschaft ist die häufigste, jedoch nicht die einzige Form im O. f.; neben ihr stehen realistische Darstellungen, deren Schönheit alles andere überragt. Es liegt in der Natur des Gedichtes, daß ihre Zahl nicht groß sein kann; in einem Traumspiel ist wenig Raum für realistische Details. Kleine, fein beobachtete Bilder aus der Natur bieten in überreicher Zahl die Gleichnisse.

Zwei Aufsätze befassen sich besonders mit der Naturschilderung im O. f. Ein Heftchen von Casimiro Calderone zeigt recht hübsch, wie A. Natur und Liebe zusammenschaut; Giuseppina Fumagallis schöner Aufsatz hat nur einen Mangel: er bringt nicht genügend zum Ausdruck, welche verschiedenen Arten von Landschaft sich im O. f. deutlich gegeneinander abheben [82]).

Das Idyll.

Die kleine Lichtung im Walde, Ruheplatz und Szenerie für Begegnungen zwischen Helden und Frauen, ist ein traditionelles Requisit der Ritterromane; aus diesen und aus der idyllischen Poesie übernimmt A. auch die Elemente der Schilderung, um sie unter dem Zauberstab seiner Kunst zu wandeln. Gleich zu Beginn des Gedichtes findet Angelica auf der Flucht vor Rinaldo einen solchen Zufluchtsort (I, 35 ff.). Ein leichter Wind bewegt die Blätter eines Wäldchens, klare Bäche umfließen den frischen Rasen, und in zwei wundervollen Versen lauschen wir dem friedvollen Murmeln des Wassers:

---

[82]) Casimiro Calderone, L'amore e la natura nell' Ariosto, Palermo 1902 (vorhanden: Biblioteca Nazionale Roma). Giuseppina Fumagalli op. cit. (Anm. 57).

. . e rendea ad ascoltar dolce concento,
rotto tra picciol sassi, il correr lento.
(35, 7).

Das Mädchen steigt vom Roß und sucht einen Ruheplatz:

Ecco non lungi un bel cespuglio vede
di prun fioriti e di vermiglie rose,
che de le liquide onde al specchio siede,
chiuso dal sol fra l'alte quercie ombrose;
cosí vòto nel mezzo, che concede
fresca stanza fra l'ombre piú nascose:
e la foglia coi rami in modo è mista,
che'l sol non v'entra, non che minor vista.
(37).

In der Lichtung, die selbst schon ein abgeschlossener Ort des Friedens mitten im wilden Walde ist, muß A. noch ein besonderes „Zimmer" erfinden, das die Natur eigens zum Empfang der himmelschönen Glieder geschaffen zu haben scheint; in ihm lädt frisches Gras zur Ruhe ein (38, 1).

Auf einem ähnlichen Schauplatz spielt sich im nächsten Gesang die Begegnung Bradamantes mit Pinabello ab (II, 34; s. XII, 56, 5); wieder bietet sich die Natur dem Menschen zur Erquickung dar. — Dem einzigen Umstand, daß wichtige Begegnungen einer Szenerie bedürfen, verdanken wir eine wundervolle Flußbeschreibung, die einmal über den Vergleich des Wassers mit Kristall hinausgeht:

Indi d'uno in un altro luogo errando,
si ritrovaro al fin sopra un bel fiume
che con silenzio al mar va declinando,
e se vada o se stia, mal si prosume;
limpido e chiaro sí, ch'in lui mirando,
senza contesa al fondo porta il lume.
In ripa a quello, a una fresca ombra e bella,
trovâr dui cavallieri e una donzella.
(XIV, 64; zu Vers 6 führt Papini Giostra I, 80, 8 an).

Um sich in Muße Angelica widmen zu können, lenkt der verliebte Ruggiero das Flügelroß in einen Eichenhain mit Quelle und Wiese, abgeschlossen durch zwei einsame Berge (X, 113, 5). Ewig klagt dort Philomela — das heißt, der Ort ist zum Liebesgenuß geschaffen, wie auch bei Polizian auf dem Baum vor dem Palast der Venus ständig die Nachtigall singt (Giostra I, 94, 5).

Auch der Liebe Angelicas und Medoros kommt die Natur ent-

gegen; sie ruhen in einer Grotte, die nicht weniger angenehm ist als jene berühmte, in die Aeneas und Dido vor dem Regen flüchteten (XIX, 35, 5). Nach dem alten Brauch der Hirtendichtung schreibt Medoro seinen Namen und den der Geliebten in die Bäume[83]); auch vergißt er nicht, in einem wunderschönen Gedicht Pflanzen, Wasser und Grotte seinen Dank abzustatten (XXIII, 108 f.).

Die Zauberlandschaft.

Um einige Grade farbenprächtiger sind die Landschaften im Orient. Myrthen, Zedern, Orangen- und Lorbeerbäume bedecken den Hügel bei Paphos, das Astolfo auf seiner Reise berührt; prächtige Blumen verbreiten betäubenden Duft (XVIII, 138). Ein Hafen des Friedens ist die Insel des Eremiten (XLI, 57).

Die ganze Pracht südlicher Flora schmückt auch die Zauberlandschaft auf Alcinas Insel, deren Schilderung sich in der Gesamtstimmung und in manchen Einzelheiten an die ausgedehntere des „Regno di Venere" bei Poliziano anlehnt (Giostra I, 68 ff. Über Traumländer vergleiche Rajna S. 165 ff.). Im Schatten der Wälder singen die Nachtigallen, und mannigfaches Getier tummelt sich ungestört zwischen Rosen und Lilien (VI, 20—22; vgl. Innam. II, IV, 23). In voller Stärke erklingt das Motiv der Weichheit und des Müßigganges, als A. mit den Worten „ein Paradies, in dem Amor geboren sein könnte" in den Palast Alcinas tritt (VI, 72, 8 und 73, 1; vgl. Innam. III, I, 63). Von den zahlreichen Personifikationen, mit denen Polizian sein Reich der Venus ausstattet, bleiben im O. f. nur wenige erhalten. Die Copia erhebt das Füllhorn, Jünglinge und Mädchen geben sich heiteren Spielen hin; durch die Wipfel der Bäume fliegen Scharen von Amoretten und gehen ihren Aufgaben nach (73 ff. Vgl. Giostra I, 73, 1). Immer lacht mit heiterer Stirn der anmutige April; ewigen Frühling, der zur Ideallandschaft gehört, hat auch Logistillas Zauberkraft in ihren hängenden Gärten geschaffen (X, 61—63; s. a. Giostra I, 72).

Das Reich Alcinas ist die schönste Traumlandschaft des O. f. Bei Logistillas Gärten wird nur sachlich das Wunderbare einer solchen Anlage besprochen, und die Krönung der Ideallandschaften, das irdische Paradies, erstarrt gänzlich in unwirklicher Pracht. Ariostos Schilderung lehnt sich stellenweise an Dantes Tal der Fürsten im siebenten Gesang des Purgatorio an. Mit einem alten Vergleich, den

83) XIX, 36. Vgl. Vergil Ecl. X, 53 f.; Ovid Heroides V, 21 ff.; Properz I, 18, 19 ff. S. a. Rajna S. 392 f.

später der Secentismus in seinem Hang zu Übertreibungen besonders gern bringt, wird die sprühende Farbkraft der Blumen durch Juwelen dargestellt[84]):

Zafir, rubini, oro, topazi e perle,
e diamanti e crisoliti e iacinti
potriano i fiori assimigliar, che per le
liete piaggie v'avea l'aura dipinti:
sí verdi l'erbe, che possendo averle
qua giú, ne fôran gli smeraldi vinti; . .
(XXXIV, 49, 1).

Den künstlichen Charakter der Schilderung zeigt die Metapher der Luft, die die Blumen gemalt hat; man vergleiche Purg. VII, 79 und Innam. I, III, 37, 5, wo von der malenden Natur gesprochen wird. — Ebenso buntfarbig wie die Blumen sind die Vögel, die über den kristallenen Gewässern singen (50, 1). Ein ewig gleichbleibender, sanft kühlender Wind macht die Luft erbeben (50, 5; Purg. XXVIII, 7 ff.), die von Wohlgerüchen erfüllt ist:

. . e quella ai fiori, ai pomi e alla verzura
gli odor diversi depredando giva,
e di tutti faceva una mistura
che di soavitá l'alma notriva.
(51,1).

Der köstliche Duft ist ein unerläßlicher Bestandteil der Ideallandschaft (vgl. Innam. I, VIII, 5, 7 und II, IV, 22, 7). Dante spricht ebenfalls von einer unbestimmten Mischung aus tausend Düften (Purg. VII, 80 f.), wie sie auch die Lukian'schen Inseln der Seeligen den nahenden Schiffern entgegenhauchen (Verae Narrationes II, 5; vgl. O. f. XVIII, 138, 5).

Die Farbenpracht, in die Ariostos Paradies getaucht ist, findet ihre Fortsetzung in der Schilderung des flimmernden Palastes (51); sogar der Evangelist, der aus ihm hervortritt, erglänzt in milchweißem Rock und zinnoberrotem Mantel (54, 3; Ariostos Farbvergleiche s. bei Tappert S. 55 f.).

Vom Paradies aus geht Astolfos Reise weiter zum Mond. Dante nannte den Planeten eine Perle (Parad. II, 34); A. vergleicht ihn fleckenlosem Stahl (XXXIV, 70, 3). Von irdischen Landschaften unterscheidet sich die Mondgegend dadurch, daß in den Wäldern die Nymphen jagen (72). Sonst sind, abgesehen von den Amoretten im

[84]) Vgl. Dante Purg. VII, 73 ff.; Giostra I, 80, 1; Canevari op. cit. (Anm. 9) S. 88 ff.

Reiche Alcinas (s. a. VI, 29, 8 und 40, 1), nur noch zwei Beispiele mythologisch belebter Landschaft anzuführen. Bei der Erwähnung des Echos ist der Gedanke an die gleichnamige Nymphe ziemlich lebendig (X, 49, 6 und XXVII, 117, 3). Der gewaltige Kampf Orlandos mit dem Seeungeheuer findet in der Beschreibung der entsetzt vor dem Tumult flüchtenden Meeresgottheiten einen schönen, steigernden Abschluß (XI, 44 f.).

Die Wirklichkeit.

Einen unangenehmen Sturz aus dem Reich des Zaubers in das der Wirklichkeit tut Ruggiero. Es ergeht ihm wie einem Knaben, der eine frische Frucht versteckt hat und sie nach Tagen verdorben wiederfindet (VII, 71). Noch schöner als dies treffende Gleichnis stellen realistische Landschaftsschilderungen den krassen Gegensatz heraus. Auf unwegsamen, steinigen Pfaden (VIII, 19) gelangt Ruggiero zu einem hitzeüberglühten Strande:

Percuote il sole ardente il vicin colle;
e del calor che si riflette a dietro,
in modo l'aria e l'arena ne bolle,
che saria troppo a far liquido il vetro.
Stassi cheto ogni augello all'ombra molle:
sol la cicala col noioso metro
fra i densi rami del fronzuto stelo
le valli e i monti assorda, e il mare e il cielo.
(VIII, 20).

Diese Schilderung ist eine der Perlen des Gedichtes; das eintönige Zirpen der Zikade ruft mit aller Deutlichkeit die Erinnerung an die drückende Stimmung eines italienischen Sommermittags wach (s. a. XIV, 40, 5; Ariosto Ecl. I, 7 ff.; Vergil Ecl. II, 12 f.; Georg. III, 328). — Nachdem A. noch in einer hübschen Personifikation gesagt hat, daß Hitze, Durst und Müdigkeit Ruggieros lästige Gefährten waren (21, 1), bricht er die Erzählung ab. Bei der Wiederaufnahme wird die Beschreibung kaum verändert wiederholt (X, 35 f.), und dann tun sich noch einmal die ganzen Verführungskünste der Wollust vor dem ermatteten Ritter auf. Ein Turm erhebt sich nahe den Wellen; G. Fumagalli erinnert sehr fein an die zahlreichen Wachttürme gegen die Sarazenen, die die Küsten Unteritaliens säumen. Drei schöne Frauen lagern in seinem Schatten; voll tanzender Grazie sind die Verse:

Presso alla spiaggia, coi flutti marini
scherzando, le aspettava un lor legnetto . .
(37, 5).

Weiche Teppiche, köstliche Speisen und edle Gesellschaft verlocken Ruggiero, der jedoch mannhaft widersteht. —

Im Reiche der Wirklichkeit stellt A. mit besonderer Vorliebe die Einsamkeit dar, der seine Kunst die verschiedensten Tönungen gibt. Schreckenerregend ist die Gebirgseinöde, durch die Pinabello den unheimlichen Zauberer verfolgt (II, 41; vgl. Innam. II, IX, 4), voll tiefen Schweigens das dunkle Tal, in dem die Grotte des Sonno liegt (XIV, 92). Ungehört verhallen Olimpias verzweifelte Rufe in der Öde des Strandes (X, 22, 7); von hoffnungsloser Verlassenheit spricht das Gestade, an dem Isabella Schiffbruch leidet (XIII, 19, 5). Das Schönste, was Ariostos Landschaftsschilderung hervorgebracht hat, ist die Einsamkeit als Idyll in der Beschreibung einer kleinen Insel, auf die sich Agramante vor dem Sturm flüchtet:

D'abitazioni è l'isoletta vòta,
piena d'umil mortelle e di ginepri,
ioconda solitudine e remota
a cervi, a daini, a capriuoli, a lepri;
e fuor ch'a piscatori, è poco nota,
ove sovente a rimondati vepri
sospendon, per seccar, l'umide reti:
dormeno intanto i pesci in mar quïeti.
(XL, 45).

Die wundervoll friedliche Stimmung und besonders der letzte Vers, dessen träumende Naturnähe das Ganze wie in die unwirkliche Gewitterluft des nahenden Sturmes hüllt, geben dieser Stanze eine Sonderstellung, die jeder Leser herausfühlen muß.

Die See.

Ariostos Schilderungen des sturmbewegten Meeres und des Schiffbruchs sind von jeher besonders bewundert worden; man erstaunte immer wieder, wie der Dichter, der sicher nie eine Seereise unternommen hat, mit einer so bis ins kleinste gehenden Genauigkeit die technischen Ausdrücke beherrscht. Er gibt zwei sorgfältig ausgeführte Glanzstücke von Schiffbrüchen (XVIII, 141—145 und XIX, 43—53; XLI, 8—22) und dazu die Beschreibung der Seeschlacht zwischen Agramante und Dudone (XXXIX, 75 ff.). Über einige antike Reminiszenzen geht A. durchaus hinaus (s. Romizi S. 127), wie er auch

Boiardo weit hinter sich läßt (vgl. z. B. Innam. III, III, 59 f.; IV, 3 f.; gut ist II, VI, 7 f.).

Wir erwähnen nur einige Bilder. Der Wind wird häufig personifiziert, was wegen der zahlreichen, genau differenzierenden antiken Namen naheliegt, die die Winde auch bei A. tragen. Libecchio, der Südwestwind, ist der Tyrann des Meeres; er bläst aus schwarzem Munde und trägt das Schiff dahin wie den Falken seine Flügel tragen (XIX, 51, 8; 52). A. vergleicht häufig die Fahrt des Schiffes mit dem Flug eines Vogels [85]). Der Wind empört sich über den Mut Rinaldos, der ihm trotzt (II, 28, 5), und er spricht sogar (29, 5).

Ein etwas ungeschickt aufgebautes Gleichnis Boiardos (Innam. III, IV, 3, 4) verdichtet A. zu einer wundervollen Metapher für die weißschäumenden Wogen:

. . mugliando sopra il mar va il gregge bianco.
(XLI, 9, 6).

2. Die Zeit.

Ein unentbehrlicher Bestandteil des Epos ist von altersher die Chronographie, die durch Erwähnung der Tagesstunden die zeitliche Gliederung gibt. Besonders die Sonnenaufgänge bezeichnen bei Homer und Vergil Abschnitte der Handlung; sie stehen auch im O. f. an erster Stelle. Die meist mythologischen Zeitumschreibungen sind wie kleine Edelsteine durch das ganze Gedicht verstreut; es ist von schöner poetischer Wirkung, wenn die Handlung immer wieder durch Verse unterbrochen wird, die das Erscheinen des prächtigen Sol oder der lieblichen Aurora schildern.

Boiardos Chronographien sind fast stets unbildhaft, auch wenn sie, was selten vorkommt, mehrere Verse umfassen (z. B. Innam. I, XIII, 49; II, II, 6, 5); dagegen hat A. einen unerschöpflichen Formenreichtum. Mannigfach ist auch die Verflechtung des Motivs. A. bringt die Zeitangabe zu Beginn einer Stanze als feierliche Einleitung für das Kommende (z. B. XXXVIII, 76, 1) oder er stellt sie in einen Nebensatz mitten in die Stanze (z. B. X, 20, 3). Der Umfang ist zwei oder vier Verse, in denen meist mehrere Einzelmotive zugleich gebracht werden; zwei besonders ausführliche Umschreibungen sind XII, 68, 1 und XXV, 93 f.

85) XXX, 11, 5; XLIII, 52, 8; 56, 2; 63, 1 ein Gleichnis, das Ähnlichkeit mit Dante Purg. XIX, 61 ff. hat. S. a. die Metapher der Segel und Ruder als Flügel des Schiffes: XVIII, 137, 3 und XXXVIII, 36, 2; vgl. Aeneis III, 520.

Es ist selbstverständlich, daß die Schilderungen der Tageszeiten im O. f. nicht ausschließlich der sachlichen Zeitangabe dienen; stimmungsvolle, über den rein chronographischen Zweck hinausgehende Verse werden wir besonders für die Gestirne finden.

Morgen und Abend.

Die häufigste Chronographie ist der Morgen, Einleitung zu einem neuen Tag und zu neuen Taten. A. gebraucht meist mythologische Umschreibungen. Der goldlockige Sonnengott verläßt den prächtigen goldenen Palast und schießt seine Pfeile ab [86]). „Der Herr des Lichtes" entfernt die Sterne vom Himmel und die Dunkelheit von der Erde (XVIII, 188, 3; s. XVII, 129, 3). Die alte Vorstellung eines Kampfes zwischen Dunkelheit und Licht findet sich häufig [87]).

Aurora gibt den Sternen das Zeichen zum Verschwinden (XXXVII, 86, 6), geleitet die Sonne (XXX, 44, 1) und träufelt von den goldenen Rädern den Tau auf die Erde (X, 20, 3; vgl. XII, 68, 2 das tauige Haar der Sonnenrosse). Taufeucht heißt die Venus als Abend- und Morgenstern in der Lyrik Boiardos und bei Tasso [88]); im gleichen Sinne spricht A. vom „feuchten Busen des Mondes" (XIV, 133, 4).

An der Erscheinung Auroras hob die Dichtung von jeher am liebsten die mannigfachen Farben hervor, die sie verbreitet. Über die einfache Erwähnung der Farben hinaus findet A. schöne poetische Formen. Die weiße Göttin trägt ein purpurfarbenes Gewand und einen Kranz von Rosen; aus einem Korbe verstreut sie rote und weiße Blumen, Rosen und Lilien [89]).

Traditionell sind auch die Anspielungen auf die Ehe Auroras mit Tithonos, die A. häufig bringt. Tithon ist zwar unsterblich, aber nicht ewig jung; Aurora ruht bei ihm und wird von ihm geweckt. Langsam verläßt sie dann das Haus, steckt zuerst den Kopf hinaus und breitet ihre blonden Haare aus, so daß der Alte eifersüchtig wird [90]).

---

[86]) XXV, 44, 7; XVII, 129, 1. Ibid. 54, 4; XXV, 93, 8; XL, 19, 7. — XXVIII, 65, 7, vgl. XXV, 96, 4 und XLV, 20, 4.

[87]) VIII, 86, 7; XXVIII, 20, 5; XLII, 70, 5. S. a. XXXIII, 5, 6. Vgl. Aeneis III, 588 f. und IV, 7; Dante Purg. I, 115 f. und XXVII, 109 ff. (M.).

[88]) Boiardo, Poesie, ed. Solerti, Bologna 1894: XV, 39 ff.; XXI, 5 f. Tasso Gerus. XV, 60, 1.

[89]) XXIII, 52, 1; s. Dante Purg. II, 7. — XIII, 43, 5; XXV, 93, 5; XXXII, 13, 4; XLIII, 54, 5; vgl. XV, 57, 3 die Frühlingsgöttin Chloris.

[90]) Ilias XI, 1 f.; Odyssee V, 1 f.; Aeneis IV, 584 f.; Dante Purg. IX, 1 f. O. f. XXXIV, 61, 5; vgl. den reizenden Schluß des achten Capitolos Ariostos. — XL, 14, 3; XVIII, 103, 5; XXXVIII, 76, 1; XI, 32, 5.

Nur selten wird der anbrechende Morgen durch Naturschilderungen dargestellt; XXV, 94, 1 grüßen die Vögel das neue Licht. Als der Tag des Unheils für die verlassene Olimpia heraufdämmert, erweitert der Dichter in einer schönen Imitatio die Chronographie der Ariadne-Episode Ovids (Heroides X, 7 f.):

Rimase a dietro il lido e la meschina
Olimpia, che dormí senza destarse,
fin che l'Aurora la gelata brina
da le dorate ruote in terra sparse,
e s'udîr le alcïone alla marina
de l'antico infortunio lamentarse.

(X, 20, 1).

Der Wagen Sols stellt auch den Sonnenuntergang dar. Geographische Namen beschreiben den Weg des Gestirns: es kommt aus Indien und wendet Sevilla den Rücken, um bei den Säulen des Herkules ins Meer zu versinken[91]). Eine schön ausgeführte Stelle sei zitiert. Bradamante zieht träumend ihres Weges und merkt nicht, daß der Tag zu Ende geht; eine stimmungsvolle Umschreibung für die verstreichende Zeit verdeutlicht den Zustand der Liebenden:

Leva al fin gli occhi, e vede il sol che 'l tergo
avea mostrato alle cittá di Bocco,
e poi s'era attuffato, come il mergo,
in grembo alla nutrice oltr'a marocco: . .

(XXXII, 63, 1).

Bocchus ist ein König von Mauretanien; „nutrice antica" heißt das Meer, nach Thales Mutter aller Dinge, auch in XVII, 129, 2 (vgl. II, 33, 6 und Papinis Anmerkung).

Mond und Sterne.

Die Sonne erscheint nur in mythologischen Bildern ohne besonderen Stimmungsgehalt; abgesehen von der Hitzelandschaft, in der Ruggiero reitet, enthält der O. f. nur eine einzige Umschreibung für die Atmosphäre des Mittags (XXII, 11, 3). Des Dichters ganze Liebe gehört dem Zauber der Nacht, die er nicht nur zum Zwecke der Chronographie verwendet, sondern vor allem als selbständiges Stimmungselement wirken läßt.

91) Der Sonnenwagen: XXI, 4, 6; XXV, 18, 5; XLIII, 41, 6. Der Weg der Sonne: XVIII, 177, 6; XIX, 106, 2; vgl. Giostra II, 38, 3. — XXXII, 85, 1; XLV, 78, 5. Sie taucht aus dem Meere auf und versinkt wieder darin: z. B. XII, 68, 1; XXV, 44, 8. IX, 15, 5; XXI, 38, 6. Die Nacht über hält sich Sol unter der Erde auf (XXVII, 106, 6) und seine Schwester Luna nimmt seinen Platz ein (XXIII, 115, 4).

Verse von außergewöhnlicher Schönheit widmet der O. f. den Gestirnen. Alte dichterische Umschreibungen[92]) sind „der bestirnte Wagen der Nacht", ein Vers mit dem A. die Weite des Sternenhimmels über einen nächtlichen Kampf spannt (XXXI, 94, 8), und „Augen des Himmels, die die Heimlichkeiten der Liebenden beobachten" (XIV, 99, 7). Etwas von der schweigenden Größe und dem geheimnisvollen Eigenleben der großen Sternbilder durchwebt des Dichters Verse, wenn er sagt, daß Bären, giftlose Schlangen, Böcke und andere Tiere hoch oben erscheinen (XXXI, 50, 3) und die Tochter des Lykaon den Pflug durch die Furchen des Himmels zieht (XX, 82, 1). Unbewegt wandern die Planeten über der liebenden Bradamante:

Né sappiendo ella ove potersi altrove
la notte riparar, si fermò quivi
sotto le frasche in su l'erbette nuove,
parte dormendo, fin che 'l giorno arrivi,
parte mirando ora Saturno or Giove,
Venere e Marte e gli altri erranti divi;
ma sempre, o vegli o dorma, con la mente
contemplando Ruggier come presente.

(XXIII, 6).

Orlando tritt zu Schiffe eine traurige Heimfahrt an, denn er führt die Leiche seines Freundes Brandimarte mit sich. Am Abend werden die Taue gelöst und die Fahrt beginnt:

. . mostrando lor la taciturna diva
la dritta via col luminoso corno; . .

(XLIII, 166, 3).

Die Sterngottheit neigt sich freundlich zu den armen Menschen hinab: unbeschreiblicher Schimmer umhüllt diese Verse mit ihrem ruhigen, symmetrischen Aufbau, der volltönenden Vokalharmonie und dem wundervollen Beiwort „la taciturna".

Bei dem kühnen Unternehmen Cloridanos und Medoros ist die Poesie der Nacht ein Leitmotiv der Handlung. Gleich zu Anfang finden wir eine Personifikation von einzigartiger Schönheit. Die beiden Mauren stehen zusammen auf Wache

. . quando la Notte fra distanzie pari
mirava il ciel con gli occhi sonnolenti.

(XVIII, 167, 3).

---

[92]) Aeneis V, 721; Petrarca Sonett 164, 3; Giostra II, 27, 3; vgl. 23, 5. — Catull VII, 7 f.; vgl. Dante Purg. XX, 132.

Neben dies Bild ist ein anderes zu halten, das mit kühner und stimmungsvoller Originalität das Verschwinden der Sterne wie den Aufbruch schöner Frauen von einem Fest darstellt (XII, 68, 5).

Als die Freunde auf dem Schlachtfeld anlangen, hindert sie die Dunkelheit, den Leichnam des geliebten Herrn unter den zahllosen Gefallenen herauszufinden, und Medoro fleht den Mond an, ihnen sein Licht zu leihen. Das Gestirngebet[93]), letzten Endes Ausfluß der orientalischen Sternenreligion, hat im Abendlande große Verbreitung gefunden. Bei Dante spricht Purg. XIII, 16 ff. Vergil zur Sonne, und ein schöner Gedanke ist es, daß der Dichter selbst, als er in das Zeichen seiner Geburt, die Zwillinge eintritt, in einer Invocatio das Gestirn um Hilfe beim Werk bittet (Parad. XXII, 112 ff.). Auch Boiardo richtet eine seiner Invokationen an die Planeten Venus und Mars, da er von Liebe und Kampf singen will (Innam. II, XII, 1). Die Beispiele von Gestirnanrufungen zu den verschiedensten Zwecken ließen sich mehren[94]).

Ariostos direkte Vorbilder sind hier wie bei der ganzen nächtlichen Unternehmung Medoros Vergil und Statius. In der Aeneis betet Nisus zu Luna um einen guten Schuß (IX, 404 ff.); die Bitte um Licht zur Auffindung eines Leichnams findet sich an zwei Stellen der Thebais (X, 365 ff. und XII, 299 ff.). A. schafft ein wunderschönes Gebet, das nach antiker Vorschrift die Gottheit unter allen ihren Formen und Funktionen anruft, um sie desto sicherer zu fassen:

— O santa dea, che dagli antiqui nostri
debitamente sei detta triforme;
ch'in cielo, in terra e ne l'inferno mostri
l'alta bellezza tua sotto piú forme,
e ne le selve, di fere e di mostri
vai cacciatrice seguitando l'orme;
mostrami ove 'l mio re giaccia fra tanti,
che vivendo imitò tuoi studi santi. —

(XVIII, 184).

Der Jüngling hat geendet, und wieder schaut Luna voll strahlender, milder Schönheit zum Menschen hinab:

La Luna a quel pregar la nube aperse
(o fosse caso o pur la tanta fede),

93) Über das Sterngebet vgl. einen Artikel von W. Gundel in der Zeitschrift „Die Sterne", Jhg. 1930.

94) Eine an Lukrez erinnernde Anrufung der Venus aus Alamannis Gedicht „La coltivazione" zitiert Tonelli op. cit. (Anm. 75) S. 82.

bella come fu allor ch'ella s'offerse,
e nuda in braccio a Endimïon si diede.
(185, 1).

Die Nacht und die Jahreszeiten.

Die Nacht wird mythologisch durch den Gott Nocturnus und vor allem durch Personifikationen des Schlafes dargestellt: „il pigro sonno" beschwert die Lider der Menschen und verstreut Lethewasser mit einem in diesen Fluß getauchten Zweig [95]). Hier ist auch die Beschreibung der Grotte des Schlafes zu erwähnen (XIV, 92—94); Momiglianos Analyse vermittelt den Genuß dieser Stanzen (op. cit. S. 298 ff.). — Vergleiche für den tiefen Schlaf geben Bären, Dachs und Siebenschläfer ab (X, 18, 7; XVII, 109, 2; XXXII, 12, 1).

Die Nacht als die Zeit der Ruhe, des Friedens und des Vergessens für Natur und Menschen ist Gegenstand vieler Schilderungen gewesen: Aeneis IV, 522 ff. und VIII, 26 f.; Dante Inf. II, 1 ff. (Romizi); Tasso Gerus. II, 96; Giostra I, 54. Petrarcas Canzone „Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina" schildert müde Menschen, die im Schlaf Erquickung finden, während den Dichter sein Liebesleid nicht zur Ruhe kommen läßt.

Auch A. umschreibt die Nacht als die Zeit, die Mensch und Tier zur Ruhe einlädt (XIV, 61, 3; XXV, 39, 5); in stimmungsvollen Bildchen schildert er die Hirtenhütten, die den Rittern trauliche Herberge bieten (XIV, 61, 6; XXIII, 115, 5). Nur der Liebende kann keinen Frieden finden:

Giá in ogni parte gli animanti lassi
davan riposo ai travagliati spirti,
chi su le piume, e chi sui duri sassi,
e chi su l'erbe, e chi su faggi o mirti:
tu le palpèbre, Orlando, a pena abbassi,
punto da' tuoi pensieri acuti et irti; . .
(VIII, 79, 1).

Wie die Stimmung der Nacht die Unruhe des Liebenden auf dem Lager untermalt (s. das oben zitierte XXIII, 6), so begleiten Umschreibungen für die verstrichene Zeit sein Schweifen durch die Welt (vgl. oben XXXII, 63, 1). Der Ablauf der Tage wird astronomisch

[95]) XLV, 102, 5; vgl. Ariosto Capitolo IX, 4 f. — Der Schlaf: XX, 89, 5; vgl. XVII, 108, 2. XXV, 80, 5. XXXI, 49, 8; XXV, 93, 3; vgl. Aeneis V, 854 f.

umschrieben [96]); staunend vernehmen wir von der Beharrlichkeit, mit der Rinaldo nach Angelica sucht:

Cavalca e quando annotta e quando aggiorna,
alla fresca alba e all'ardente ora estiva;
e fa al lume del sole e de la luna
dugento volte questa via, non ch'una.
(XXVII, 12, 5).

In einen noch weiteren Raum wird Orlandos Suchen nach der Geliebten gerückt. A. gibt eine schöne Naturumschreibung für den Herbst (IX, 7); ein Gegenstück hierzu ist die nach altem Muster geformte Beschreibung des Frühlings, in dem Agramante sein Heer aufs neue sammelt (XII, 72, 1; vgl. Horaz Carm. IV, VII, 1 f.). Ein anderes Mal zieht der Dichter einen Schleier über Orlandos Taten im Winter, und erst im März, wenn die Sonne im Zeichen des Widders steht, setzt der Bericht wieder ein:

Passò il resto del verno cosí cheto,
che di lui non si seppe cosa vera:
ma poi che 'l sol ne l'animal discreto
che portò Friso, illuminò la sfera,
e Zefiro tornò soave e lieto
a rimenar la dolce primavera;
d'Orlando usciron le mirabil pruove
coi vaghi fiori e con l'erbette nuove.
(XI, 82).

Es finden sich noch mehrere kürzere Periphrasen aus Natur und Astronomie für den Winter und den Ablauf der Jahre [97]); vereinzelt steht die eigentümliche, dantesk anmutende Datumsumschreibung der Geburt des Kardinals Ippolito (XXXV, 4, 6; Papini verweist auf Parad. XIX, 127 ff.).

3. Geographie.

Die Geographie hatte am Hof der Este schon unter Herzog Borso († 1471) eine Pflegestätte gefunden; seine Nachfolger nahmen lebhaften Anteil an den großen Entdeckungen. So war die Bibliothek

[96]) III, 59, 5; XIX, 105, 6; XXXI, 26, 3; XLV, 23, 4; u. ö. Die Stundenzählung ist die antike: VIII, 19, 6; XXI, 46, 6; XXXI, 49, 7; u. ö. S. a. XVII, 68, 3 und XXXIII, 27, 6.

[97]) Winter: XIV, 25, 5; XXXVII, 117, 5; XLV, 26, 3. Ablauf der Jahre: XXXVII, 40, 5; XLIII, 57, 3; 116, 5. Ariosto Canz. I, 49 ff.

der Este mit geographischer Literatur und Karten reichlich versehen und kam dem Interesse Ariostos für diese Wissenschaft aufs beste entgegen [98]). Er, dem die Unbequemlichkeiten des Reisens zuwider waren, liebte es doch, auf der Karte große Fahrten zu unternehmen (Satira IV, 55 ff.). Diese Passion des Traumreisens übernimmt der Dichter in sein Werk. Die Wege der beiden Hauptweltenfahrer, Ruggiero und Astolfo, denen als bequemes Verkehrsmittel der Hippogryph zur Verfügung steht, verfolgt A. mit peinlicher Genauigkeit. Daneben enthalten die Schilderungen sonstiger Reisen, die Kämpfe um Paris und Abschweifungen wie besonders Andronicas Prophezeiung der großen Entdeckungen (XV, 18—36) eine Fülle geographischer Details. Die Kosmographie im O. f. hat daher die besondere Beachtung der Ariost-Forschung gefunden. Die geographischen und astronomischen Angaben Ariostos stellt eine verdienstreiche Bonner Dissertation von Alfons Strauch übersichtlich zusammen. Eine frühere Behandlung des gleichen Themas kennt der Verfasser nicht; es ist das anders aufgebaute und mehr kritisch diskutierende Buch von Michele Vernero [99]).

Diese beiden Werke ergänzen einander und bringen durchaus alles Wissenswerte. Wir haben vom Standpunkt der Form aus eine Fülle geographischer Umschreibungen zu verzeichnen; sie werden später im Zusammenhang zu behandeln sein, da der größte Teil von ihnen der Panegyrik dient und dort seine ausführlichste Gestaltung findet. Hier sei nur ein reizvoller Abschnitt der geographischen Erörterungen Ariostos hervorgehoben, der ein Gegenstück zur Landschaftsschilderung ist.

Die Städtebeschreibungen, die A. in seine Reiseberichte einflicht, sind äußerst lebendig und mischen in interessanter Weise seltsame Anekdoten mit realistischen und mythologischen Angaben. Astolfo zieht in Kairo ein, und der Dichter kramt geschickt anknüpfend seine Weisheit aus. Die Stadt war damals noch nicht so groß wie heute, wo, wie man sagt, die Bevölkerung so zahlreich ist, daß Ungezählte auf der Straße schlafen müssen, obwohl alle Häuser dreistöckig sind; allein im Schloß des Sultans wohnen als seine Vasallen 15 000 Renegaten mit Weib, Kind und Rossen (XV, 63 f.).

---

[98]) Vgl. Hauvette op. cit. § 209 ff.; Bertoni op. cit. S. 263 ff.; ders. La biblioteca estense . . etc., Torino 1903, S. 184.

[99]) Alfons Strauch, Die Kosmographie in Ariosts Orlando Furioso. Diss. Bonn 1921. Michele Vernero, Studi critici sopra la geografia nell' Orlando Furioso, Torino 1913. (Vorhanden: Biblioteca Nazionale Roma).

In ähnlicher Weise berichtet Ariosto von Paris, dessen Häuser meist aus Holz sind, von Arabien, Zypern und Paphos, wo sich noch heute der Einfluß der Venus auf Frauen und Mädchen bemerkbar macht; er beschreibt ganz genau den Hafen von Alexandrette und erzählt seltsame Dinge aus dem Wunderland Äthiopien, das der Senapo regiert (XV, 39, 1; XVI, 26, 5; XVII, 18 ff.; XVIII, 136 ff.; XIX, 64; XXXIII, 102 ff.). Begnügen wir uns damit, eine schöne Stanze über die duftende Stadt Damaskus zu zitieren, wo das Orangenblütenwasser in solchen Mengen hergestellt wird, daß man Mühlen damit treiben könnte:

Per la cittá duo fiumi cristallini
vanno inaffiando per diversi rivi
un numero infinito di giardini,
non mai di fior, non mai di fronde privi.
Dicesi ancor, che macinar molini
potrian far l'acque lanfe che son quivi;
e chi va per le vie vi sente, fuore
di tutte quelle case, uscire odore.
(XVII, 19).

III. Bildende Kunst und Kultur.

Architektur.

Die Schlösser im O. f., ob sie nun durch Menschenhand oder durch Zauberkraft erbaut sind, unterscheiden sich in nichts von den schimmernden Prunkbauten vieler anderer Renaissancedichtungen; für sie alle ist Ovids Heliospalast ein Vorbild (Metam. II, 1 ff.).

Nur Atlantes erstes Zauberschloß, mehr eine uneinnehmbare Burg, ist aus schmucklosem, leuchtendem Stahl (II, 42 f.); sonst zeigen die Traumschlösser unermeßlichen Glanz und Reichtum. Golden oder alabastern sind die juwelenbesetzten Mauern, aus Kristall oder Diamant die Säulen. Um einen Grad kostbarer als die übrigen muß das Schloß des Senapo in Afrika sein, da ja aus dem Orient der Reichtum kommt[100]). Alle Gerätschaften sind dort aus Gold; eine Fülle von Juwelen glänzt auf den Mauern (XXXIII, 103 ff.). Wie der Landschaft des irdischen Paradieses, so gebührt auch seinem Palaste die

[100]) Diese antike Wahrheit benutzt der O. f. oft zu Vergleichszwecken: VII, 54, 8; XVII, 21, 7; XLIII, 35, 8; vgl. a. XXXIII, 105. S. Horaz Carm. I, 31, 6; III, 24, 2.

Krone der Pracht: die Mauern sind ganz aus rotleuchtendem Edelstein (XXXIV, 53, 1). Majestätische Verse führen dem Leser das leuchtende Bauwerk vor Augen:

Surgea un palazzo in mezzo alla pianura,
ch'acceso esser parea di fiamma viva: . .
(51, 5).

Logistillas schimmerndes Schloß erleuchtet die Nacht[101]) (X, 60, 1); die Allegorie der Episode offenbart sich darin, daß der Spiegelglanz der Mauern Selbsterkenntnis vermittelt (59). Die Pracht ist einzigartig; höchstens im Himmel kann es noch solche Juwelen geben (58).

Nur einmal beschreibt A. einen bestimmten architektonischen Aufbau, das Innere des Schlosses von Rinaldos Gastfreund mit der von Statuen getragenen Quelle (XLII, 75—80); die große Treppe des Palastes ist so bequem, daß ein beladenes Maultier sie ersteigen könnte (75, 6). Abgesehen von einigen Vergleichen für die Höhe des Bauwerkes (VI, 59, 3 und X, 61, 1) erteilt der Dichter nur Lobsprüche allgemeiner Art. Noch staunenswerter als der Baustoff ist die kunstvolle Arbeit (X, 60, 5; vgl. Metam. II, 5 und Giostra I, 95, 4). Zwei Vergleiche mit antiken Bauten sind XXIX, 33, 1 und XXXIV, 53, 7.

Plastik und Malerei.

Boiardo und Poliziano machen zur Ausschmückung ihrer Paläste ausgiebigen Gebrauch von dem beliebten antiken Kunstmittel der Ekphrasis, der Bildbeschreibung von Szenen aus Natur und Mythologie[102]). Hingegen dienen die Statuen, Gemälde und Reliefs im O. f. der panegyrischen Weissagung, nicht aber der Ausschmückung von Bauten. Den Stil der Ekphrasis verwendet A. mit Vorliebe bei anderen Gelegenheiten; wir sahen, wie sehr seine Frauengestalten manchmal einem Werke der bildenden Kunst gleichen. Ein weiteres Beispiel ist hinzuzufügen. Während Pulci die suchende Ceres als ein Bild seines Prunkzeltes beschreibt (Morgante XIV, 85 f. S. Frey-Sallman op. cit. S. 103), bringt A. eine viel kraftvollere große Schilderung der mächtigen Göttin als Vergleich für Orlandos Suchen nach Angelica (XII, 1 ff.).

---

[101]) Vgl. III, 14, 7; Innam. II, VIII, 18, 5; 28; III, II, 25, 3; 29, 6. Giostra I, 95, 3; Ovid Metam. II, 2.

[102]) Über die Ekphrasis in der italienischen Renaissance vgl. das ausgezeichnete Buch von Alma Frey-Sallmann „Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten", Leipzig 1931.

Die Werke der Plastik und Malerei haben also keinen Selbstzweck und werden daher kaum beschrieben. Von dem reliefbedeckten Schlußstein eines Portalbogens heißt es nur in einem verbreiteten Ausdruck, daß seine Figuren wie lebend scheinen. Dasselbe wird von den Bildern am Brunnen Merlins gesagt; zwei andere Vergleiche sind uns aus der Schönheitsschilderung bekannt[103]).

Kultur.

Reflexe des zeitgenössischen Lebens zeigen sich bei der kostbaren Inneneinrichtung der Schlösser (XII, 10, 1; XLIII, 133) und bei der Schilderung von Geselligkeit und Festen. Besonders im Reiche Alcinas treibt man alle Art höfischer Kurzweil (VII, 19 ff. und 31 f.); weiter finden sich Beschreibungen einer Siegesfeier (XLIV, 32 ff.), einer festlich geschmückten Stadt (XVII, 20 f.) und manches andere. Wir können unsere Aufmerksamkeit diesen Dingen nicht zuwenden und dürfen auf Giulio Bertoni verweisen, der im vierten Teil seines Buches das zeitgenössische Leben im O. f. ausführlich behandelt.

Einiges bildhaft Geformte sei herausgestellt. Meisterlich ist die Beschreibung des verzauberten Ruggiero (VII, 54 f.). Melissa findet ihn gänzlich verweichlicht, geschmückt und parfümiert, in seinen Bewegungen schmachtend wie ein Page aus Valencia; zu diesem Gleichnis ist zu sagen, daß die Italiener des Cinquecento in den Spaniern das verkörperte Stutzertum sahen (vgl. Arturo Graf, Attraverso il Cinquecento, Torino 1926, S. 11 f.) — Über Alcinas Reich gießt die Copia ihr Füllhorn aus (VI, 73, 8; vgl. XXV, 80, 1). Die duftenden Leintücher auf Ruggieros Lager scheinen von Arachne gewebt (VII, 23, 5); eine lange Priamel preist den Reichtum der Tafel bei der Fee (20).

Höchste Zier der höfischen Gesellschaft ist die Konversation:

Siedono al fuoco, e con giocondo e onesto
ragionamento dan cibo all'orecchia,
mentre, per ricreare ancora il resto
del corpo, altra vivanda s'apparecchia.
(XXXII, 82, 1; vgl. XV, 78, 2).

---

103) XLII, 74, 3 und XXVI, 30, 7; vgl. Aeneis VI, 847 f.; Statius Thebais II, 216; Dante Purg. X, 37 ff.; Innam. I, VI, 50, 3. — XLII, 93, 7; vgl. Metam. II, 722 f. XLVI 84, 7; vgl. Dante Purg. X, 31 ff.; XII, 64 ff.

Speisemetaphern für geistige Genüsse sind bei A. und anderen sehr verbreitet[104]). A. gebraucht sie auch in dem ursprünglichen, religiösen Sinn, als der Eremit Isabella gegen Rodomontes Verführungskünste verteidigt:

. . quivi di spiritual cibo apparecchia
tosto una mensa sontuosa e lauta.
Ma il Saracin, che con mal gusto nacque,
non pur la saporò, che gli dispiacque: . .
(XXVIII, 101, 5).

Zum Abschluß können wir noch eine allseitig gebildete Dame der Renaissance in Gestalt der jungen Gattin von Rinaldos Gastfreund kennen lernen (XLIII, 18).

104) X, 45, 8; 47, 6; XXXII, 96, 8. S. a. III, 62, 7 und XXIII, 116, 7. Ein kurzes Speise-Gleichnis: XIII, 80, 5. — Dante Inf. XIV, 92; Purg. XV, 58; 76; Parad. II, 11 f.; V, 37 ff.; XXIV, 4 ff. Wissensdurst: Purg. XX, 3; XXI, 1 ff.; 39; 73ff.

Dritter Teil: Das Übersinnliche.

I. Die Zauberei.

Wie im antiken Epos die Götter des Olymp das Geschehen auf der Erde beeinflussen, so werden auch im O. f. wesentliche Teile der Handlung auf das Wirken übersinnlicher Mächte zurückgeführt. Drei Gewalten sind es, denen die Menschen unterliegen: der Zauber, die Vorsehung und das Schicksal. Gottes Kraft und die Macht der Magier sind der Quell, aus dem die zahllosen wunderbaren Begebenheiten des Gedichtes strömen; demgegenüber wird das Schicksal nur gelegentlich zur Erklärung dieses oder jenes Vorfalls angeführt.

Das christliche Epos macht zwischen den verschiedenen übersinnlichen Mächten scharfe Unterschiede; bei Tasso steht der Zauber im Dienst des Bösen, das gegen Gott ankämpft. Hingegen ist für A. sogar die Vorsehung nur ein Hilfsmittel; er benutzt sie zum Teil aus Gründen der Tradition, vor allem aber, weil das Wirken Gottes zu interessanten Wundergeschichten Anlaß gibt. Im O. f. herrscht auf dem Gebiet des übernatürlichen Geschehens ein vollständiger Eklektizismus. De Sanctis schreibt über die Renaissance (op. cit. Bd. II, S. 18): „Ogni specie di soprannaturale era accumulata e ammessa, il miracolo de' cristiani, il prodigio de' pagani, gl'incanti de' maghi e delle fate, le imposture degli astrologi." A. macht also zum Beispiel keinen Unterschied zwischen der Kunst der Magier und dem christlichen Wunder; Rinaldo überlegt, ob der geheimnisvolle Ritter, der ihn von den Plagen der Liebe und der Eifersucht befreit hat, einer von den Dämonen des Magiers Malagigi oder ein Engel war, den Gott ihm sandte, um ihn von seiner Blindheit zu heilen (XLII, 65 f.).

1. Die Technik der Magie.

Der Eklektizismus Ariostos geht sehr schön aus den Formeln zum Ausdruck gewaltiger Zauberkraft hervor, die der Dichter für die verschiedensten Personen anwendet. Am gebräuchlichsten ist die Hy-

perbel der Wirkung auf die Gestirne, das Gewaltigste was sich denken läßt (vgl. Metam. XIV, 365 ff. Circe). Von der Magierin Melissa heißt es:

Ella sapea d'incanti e di malie
quel che saper ne possa alcuna maga:
rendea la notte chiara, oscuro il die,
fermava il sol, facea la terra vaga.
(XLIII, 21, 1).

Mit ganz ähnlichen Worten umschreiben eine Heidengöttin und Manto, die Tochter des Teiresias, ihre Macht (XXV, 62, 5 und XLIII, 102, 5); diese Seherin ist im O. f. zu einer mächtigen Fee geworden, was das Mittelalter auch von der kumäischen Sibylle glaubte. — Des wundertätigen Eremiten Herrschaft über die Elemente unterscheidet sich kaum von den genannten Zaubereien:

. . e facea alcuno effetto soprumano,
dar lume a ciechi, e tornar morti a vita,
fermare il vento ad un segno di croce,
e far tranquillo il mar quando è piú atroce: . .
(XLIII, 187, 5).

Den Befehlen des Magiers stehen Teufel und Dämonen von oft etwas unbestimmter Herkunft zur Verfügung; eine ihrer Hauptaufgaben ist das Schmieden des Zauberstahles (III, 20, 5 und VII, 50, 1. II, 42, 8; XIX, 84, 7, vgl. Aeneis XII, 91. — XXII, 67, 5, vgl. Giostra I, 95, 6). Melissa beherrscht die Kunst

ch'al gran vermo infernal mette la briglia,
e che di lui, come a lei par, dispone,
e de la a Dio nimica empia famiglia; . .
(XLVI, 78, 4).

Hölle und Teufel leisten dem Dichter die verschiedensten Dienste. Viele der Ungetüme des O. f. haben ihren Zufluchtsort in der Hölle; bildlich werden böse Menschen Teufel in Menschengestalt genannt[105]). Meisterlich schildert A. das Entsetzen eines Boten, der Rodomonte für den leibhaftigen Satan hält (XVI, 86 f.). Der Teufel hat nach A. die unheilvollen Feuerwaffen erfunden (IX, 91; XI, 22; s. a. 27 f.).

---

[105]) XXVI, 40, 1; XXXIII, 85; 111, 6; 127; vgl. Aeneis III, 214 f. XLII, 47, 5; 50, 7; 58. — III, 33, 2, wie Innam. II, XXV, 47, 5. V, 3, 7; XXI, 47, 7.

2. Die Gleichnisse.

Ein wesentlicher Zug der Kunst Ariostos, das Streben nach Anschaulichkeit, zeigt sich wohl am deutlichsten bei der Schilderung zauberischer und mythenhafter Vorgänge. Wieder ist es das Gleichnis, dem die Aufgabe zufällt, ungewöhnliche Situationen zu erläutern. Es ist interessant zu beobachten, wie A. bisweilen sogar des Guten zu viel tut. Zu Anfang des an Bildern überreichen Kampfes gegen das Meerungeheuer rudert Orlando mit dem Rücken zur Küste ans Land; ein Vergleich dieser Bewegung mit dem Rückwärtskriechen des Krebses scheint uns überflüssig (XI, 32, 3). Ebenso ist das Spinnen, selbst wenn es von einer Parze auf dem Mond betrieben wird, schließlich keine so ungewöhnliche Tätigkeit, daß ein Vergleich mit der Bäuerin nötig wäre, die aus den Seidenwürmern Fäden zieht (XXXIV, 88, 6).

Flügelpferd und Orca.

Die Menge seltsamer Fabeltiere, die bei Boiardo eine große Rolle spielen, ist im O. f. sehr zusammengeschmolzen. A. hält sich in den Grenzen des Vorstellbaren, wenn er mit wunderbarer Lebendigkeit die Zauberschar Alcinas, den tierhaften Menschenfresser, ein Vogelungetüm und die Harpyien beschreibt (VI, 61 ff.; XVII, 29 ff., vgl. Innam. III, III, 38 f., 50, 56 f.; — XXXIII, 84 und 120).

Einen noch höheren Grad der Anschaulichkeit erreicht A. durch dichterische Bilder, die er für das Flügelroß und den Kampf mit dem Meerungeheuer in großer Zahl bringt. Von dem magischen Ursprung und den phantastischen Eigenschaften des Rosses Rabicano berichtet A. ganz im Märchenton Boiardos [106]); der Hippogryph hingegen ist kein unvorstellbares Fabelwesen wie die Ungetüme des Orlando Innamorato. Der Realitätssinn des Dichters läßt durch scharf beobachtete Vogel-Gleichnisse die Bewegungen des Tieres deutlich vors Auge treten:

Cominciò a poco a poco indi a levarse,
come suol far la peregrina grue,
che corre prima, e poi vediamo alzarse
alla terra vicina un braccio o due;
e quando tutte sono all'aria sparse,
velocissime mostra l'ale sue.

(II, 49, 1; vgl. IV, 50, 1).

---

[106]) XV, 40 nach Innam. I, XIV, 4. XXXV, 49, 5 nach Innam. I, XIII, 4. Baiardo hat nach der alten Tradition menschlichen Verstand: I, 75 und II, 20.

Der Hippogryph entzieht sich immer aufs neue Bradamantes zugreifender Hand und hebt sich ein wenig in die Luft, um in einiger Entfernung wieder zu Boden zu kommen:

. . come fa la cornacchia in secca arena,
che dietro il cane or qua or lá si mena.
(IV, 43, 7).

Immer wieder sehen wir den Dichter um die Anschaulichkeit bemüht; er sucht sich sogar vorzustellen, wie die Welt aus der Vogelperspektive betrachtet aussehen mag (IV, 49, 6). Neben dem Aufsteigen werden auch die Landungsmanöver des Hippogryphen beobachtet; das Gleichnis eines Schiffes malt den schnellen Flug durch die Lüfte und weitere Vogel-Gleichnisse das Steigen, Herabstürzen und Packen der Beute, wenn der Magier das Tier reitet[107]). Der unwirkliche, spielerische Kampf Atlantes mit den Rittern ist dem Spiel einer Katze mit der Maus verglichen (IV, 22, 5).

Mit einer Fülle von Bildern stattet A. die Kämpfe gegen die Orca aus. Nach Ovid, Plinius und Valerius Flaccus schildert er das Auftauchen des unheimlichen Tieres: es naht wie ein großes Schiff, gleicht einer unbestimmten, sich wälzenden Riesenmasse, verbirgt fast das Meer unter sich und verfinstert die Welt wie eine Wetterwolke[108]).

Für Ruggieros Kampf auf dem Flügelroß gegen das Untier bringt A. zwei ausführliche Gleichnisse: der Adler gegen die Schlange (X, 103, nach Metam. IV, 714 ff.) und die den Hund umsummende Fliege, eine der schönsten Kleinmalereien des O. f.:

Simil battaglia fa la mosca audace
contra il mastin nel polveroso agosto,
o nel mese dinanzi o nel seguace,
l'uno di spiche e l'altro pien di mosto:
negli occhi il punge e nel grifo mordace,
volagli intorno e gli sta sempre accosto;
e quel suonar fa spesso il dente asciutto:
ma un tratto che gli arrivi, appaga il tutto.
(105).

---

[107]) II, 50, 2; VI, 19, 3 und 20, 5. — IV, 50, 5 und XXIII, 16, 5. — II, 38, 4; 39, 1; 50, 3; IV, 46, 6. S. a. II, 44. A. gebraucht öfter kurze Raubtier-Gleichnisse für das Packen einer Frau oder eines Gegners im Kampf: XI, 20, 2, vgl. Aeneis IX, 563 ff. XXIX, 10, 3. — XXVI, 93, 5; XXVII, 89, 3; XLII, 8, 4.

[108]) X, 100, 3 nach Metam. IV, 706 f. — 101, 3 (vgl. XVII, 30, 1) nach Plinius, Naturalis Historia IX, 6. — 109, 5 und XI, 34, 8 nach Metam. IV, 688 f. — XI, 35, 1 nach Valerius Flaccus, Argonautica II, 515 ff.

Als Ruggiero den Zauberschild enthüllt, wälzt sich die Orca betäubt auf den Rücken (110, 3 Gleichnis der mit Kalk getöteten Fische). Wirksamer bekämpft Orlando das Tier, indem er ihm mit einem Anker die Kiefer auseinandersperrt (XI, 38, 3 Gleichnis der Stützpfähle im Bergwerk), dann mit dem Ankerseil zum Strand schwimmt und die Orca wie ein Schiff ans Ufer zieht (60, 4), obgleich sie wütend umherschnellt (42, 1 Gleichnis eines gefesselten Stieres). Zum Schluß bringt A. noch eine scherzhafte Hyperbel für die ausströmenden Blutmengen (43, 1).

Angelica.

Der Hippogryph und das Seeungeheuer stellen das Staunenerregende und das Schreckliche in Ariostos Wunderwelt dar; voll zarter Anmut ist dagegen das zauberische Geschehen um die schöne Angelica. Die ständige Flucht des Mädchens vor den verschiedensten Verfolgern ist wie eine Verkörperung des Verlangens und des Widerstrebens. Momigliano verfolgt dieses Motiv (op. cit. S. 60 ff.), das sich durch die ganze erste Hälfte des Gedichtes hinzieht und dem schönen Frauenbilde seinen schimmernden Reiz verleiht. In der Vereinigung mit Medoro löst sich das Spannungsmoment, und Angelicas Geschichte ist im wesentlichen beendet.

Der unsichtbar machende Zauberring ist dem Mädchen als Hilfsmittel beigegeben; auf die Schilderung von Flucht, Verfolgung und Entschwinden verwendet A. zahlreiche Gleichnisse.

Im ersten Gesang wendet Angelica beim Anblick Rinaldos ihr Roß so schnell zur Flucht, wie die furchtsame Hirtin vor der Schlange zurückweicht (I, 11, 5); eine berühmte Horaz-Imitatio vergleicht sie auf dem Ritt durch den Wald mit einem jungen Reh, das dem Panther entflieht (34; Horaz Carm. I, XXIII). Wie ein schlummernder Brand lauert der in Angelicas Roß versteckte Dämon (VIII, 34, 5); sein Herr, der gierige Zauberer, verfolgt das Mädchen wie ein kluger Hund, der es versteht, dem Wilde den Weg abzuschneiden (33; auch XXVII, 6, 4 und XXIX, 61, 7 gebraucht A. das Gleichnis des jagenden Hundes für die Verfolgung von Frauen).

Ein großes Gleichnis aus der Hasenjagd schildert den treuen Orlando auf der Suche nach der Geliebten (XII, 87), die inzwischen das Spiel mit dem Zauberring begonnen hat. Dem verliebten Ruggiero entschwindet sie blitzschnell, wie die Sonne sich in Wolken hüllt (XI, 6, 6; vgl. XII, 61, 4), daß er gleich einem Blinden umhertappt und die leere Luft umarmt. — Im nächsten Gesang wird Angelica von

dreien ihrer Verehrer zugleich verfolgt; wieder gebraucht sie den Ring, und in einer entzückenden Stanze verspottet der Dichter die Genarrten:

Volgon pel bosco or quinci or quindi in fretta
quelli scherniti la stupida faccia;
come il cane talor, se gli è intercetta
o lepre o volpe a cui dava la caccia,
che d'improviso in qualche tana stretta
o in folta macchia o in un fosso si caccia.
Di lor si ride Angelica proterva,
che non è vista, e i lor progressi osserva.
(XII, 36).

Traumgespenster, die beim Erwachen zerfließen und das ausgeblasene Licht sind weitere schöne Bilder für Angelicas plötzliches Verschwinden (XII, 59, 2; 60, 8; XXIX, 64, 8).

Astolfo.

Ein Ritter, der gänzlich in der Welt des Zaubers und der Wunder lebt, ist Astolfo. Wir haben hier nur von dem ersten Teil seiner Erlebnisse zu sprechen, der auf magischer Grundlage ruht; die späteren Abenteuer beziehen das Wunderbare aus der Quelle des Christentums.

Schon das erste Auftreten Astolfos stellt dem Dichter die schwierige Aufgabe, einen sprechenden und weinenden Baum zu schildern. Vergil gebraucht in seiner Episode vom Baum auf dem Grabe Polydors keine Bilder (Aeneis III, 22 ff.). Dante hat für das Bluten und Sprechen des zum Baum gewordenen Pier della Vigna das Gleichnis eines grünen Holzes, das im Feuer zischt und träufelt (Inf. XIII, 40 ff. M.). Ausführlicher schildert A. in dem langen Gleichnis des im Feuer knisternden Stammes, wie aus der Myrthe Astolfo nach einem Rauschen des Unwillens die Stimme hervorbricht (VI, 27). Noch eindrucksvoller zeigt das gleiche Bild in kürzerer Form den weinenden Baum:

Poi si vide sudar su per la scorza,
come legno dal bosco allora tratto,
che del fuoco venir sente la forza,
poscia ch'invano ogni ripar gli ha fatto; . .
(32).

Danteske Stimmung hat auch das originelle Gleichnis für den Schatten Lidias, den Astolfo in der rauchgeschwärzten Hölle erblickt:

Ecco, non sa che sia, vede far mossa
da la volta di sopra, come fare
il cadavero appeso al vento suole,
che molti dí sia stato all'acqua e al sole.
(XXXIV, 7, 5).

Seine Siege erkämpft Astolfo mit Hilfe des Zauberhorns; sehr ergötzliche Vergleiche schildern, wie auch die Tapfersten vor dem schrecklichen Ton davonlaufen (XX, 89 — M.: Dante Inf. XXIII, 38 ff. — XX, 92, 5 und XXII, 21, 3; 22, 5). Der Menschenfresser Caligorante schmückt sein Haus mit Leichen, wie ein Alpenjäger die Trophäen der Bärenjagd an die Türe heftet (XV, 50, 1; s. a. 51, 4 und Innam. I, VIII, 25); doch das Zauberhorn besiegt den Unhold, der sich obendrein den Spott des Dichters gefallen lassen muß: der Riese ist sanft wie ein Mädchen geworden (60, 2) und wird von Astolfo als Gepäckträger verwandt (94, 1). An dieses Abenteuer schließt sich der Kampf mit dem Zauberer Orrilo, den A. durch scharfe Beobachtung aller Einzelheiten zu einem Meisterstück der Gattung gestaltet. Unerhört plastisch ist das Gleichnis des Quecksilbers, das auseinanderläuft und sich wieder vereint, für die Mühelosigkeit, mit der Orrilo seine abgeschlagenen Glieder anheftet (XV, 70, 5); ein anderes Gleichnis hierfür ist das Wachs (69, 7; M.: Dante Inf. XXV, 61 f.).

3. Der Scherz.

Das Bestreben, die Zauberwelt nicht nebelhaft zerfließend, sondern greifbar und anschaulich zu gestalten, führt den Dichter bisweilen an die Grenze des Heiteren; mit scherzhafter Übergenauigkeit bringt er mitten im wunderbaren Geschehen realistische Einzelheiten. Wir lächeln wenn wir hören, wie Astolfo das Haar des Zauberers mit dem Schwert abschneidet, da er weder Schere noch Rasiermesser zur Hand hat (XV, 86, 6), und wie er bei der Benutzung des Zauberbuches ordnungsgemäß im Index nachschlägt (XXII, 16, 7; XV, 14, 4). Noch auffallender und viel beachtet ist eine andere Stelle, wo von dem Luftreisenden Ruggiero gesagt wird, daß er nicht immer oben blieb, sondern jeden Abend landete und sich ein gutes Gasthaus suchte (X, 73, 1). An diesem Beispiel zeigt Luigi Pirandello in einem geistvollen Aufsatz, welche Ironie sich in Ariostos Bemühungen verbirgt, die moderne Wirklichkeit mit der Welt des Zaubers in Einklang zu

bringen [109]). Eine Absicht des Dichters, sein Zauberreich in der Ironie aufzulösen, läßt sich jedoch aus diesen wenigen Stellen nicht herauslesen. Überhaupt zeigt die sogenannte Ironie Ariostos besonders gut, wie sich manche Stellen des O. f. einer genauen Interpretation entziehen. Wer des Dichters Gedanken und Absichten stets mit Bestimmtheit angeben will, greift mit allzu derber Hand in das feine Gewebe des Werkes. Wir werden diese Wahrheit im folgenden noch bestätigt finden; hier sei als Beispiel das Exordium zum siebenten Gesang angeführt. Im Anschluß an die Alcina-Episode sagt A., daß, wenn auch das dumme Volk seiner Erzählung wenig Glauben schenkt, der Scharfsinn des Gebildeten doch besser zu urteilen wissen wird. Wir nennen drei verschiedene Interpretationen. Toffanin sieht in der Stelle eine hübsche Ironie, da doch das Verhältnis genau umgekehrt ist: die Gebildeten sind skeptisch und das Volk ist gutgläubig. Vincenzo Jovine meint, A. wolle einer esoterischen Kunstauffassung Ausdruck verleihen, und Pirandello bezieht das Exordium auf die allegorische Auslegung der Alcina-Geschichte [110]). Toffanins Erklärung scheint am annehmbarsten; indessen wird man gut tun, der Stelle ihre reizvolle Vieldeutigkeit zu belassen.

Nur einmal treibt der Dichter, wie er es in den Kampfschilderungen häufiger tut, mit der Glaubhaftigkeit seiner Erzählung ein offenes Spiel. Nachdem er gesagt hat, daß die Mauern von Alcinas Stadt aus purem Gold waren, distanziert sich A. lächelnd vom Gegenstand, um einem Zweifler gegenüber seine Träume zu verteidigen:

Alcun dal mio parer qui si dilunga,
e dice ch'ell'è alchimia: e forse ch'erra;
et anco forse meglio di me intende:
a me par oro, poi che si risplende.
(VI, 59, 5).

II. Schicksal und Vorsehung.

Die wichtige Rolle der Schicksalsgöttin Fortuna in der italienischen Renaissance ist Gegenstand gründlicher Untersuchungen gewesen;

[109]) L'ironia comica nella poesia cavalleresca, Nuova Antologia 1° dicembre 1908; später in „L'umorismo", Firenze 1920, S. 79 ff. — Ein anderer schöner Aufsatz über die heiteren Töne des O. f. ist G. A. Cesareo, Il sorriso dell' Ariosto, Nuova Antologia 1° luglio 1933.

[110]) Giuseppe Toffanin, Il Cinquecento, Milano 1929 (Storia letteraria d'Italia, Terza edizione), S. 185 f. Vincenzo Jovine, Criterii artistici dell'Ariosto,

eine kurz zusammenfassende Geschichte des Fortuna-Symbols gibt Ida Wyss in der Einleitung zu ihrer Arbeit „Virtù und Fortuna bei Boiardo und Ariost". Die Arbeit hat verdienstliche Ergebnisse aufzuweisen; sie erkennt zum Beispiel die grundverschiedene Auffassung der Liebe bei Boiardo und A., von der wir bereits sprachen. Im ganzen liefert Ida Wyss einen nützlichen Beitrag zur Geschichte der Fortuna; für die Ariost-Forschung ist ihre Arbeit weniger ergiebig. Sie begeht den Fehler, in beiden Romanen so etwas wie einen Schicksalsglauben zu suchen, aus dem sich ein metaphysisch begründetes Weltbild des Dichters ableiten ließe. Derartiges gibt es aber weder bei Boiardo noch bei A.; daher kommt Ida Wyss mehr zu verneinenden Formulierungen als zu positiven Ergebnissen.

Der Schicksalsbegriff ist im O. f. nicht Ausfluß eines Glaubens, sondern nur Mittel der dichterischen Darstellung. Das geht schon daraus hervor, daß drei verschiedene Auffassungen des Schicksals nebeneinander und durcheinander laufen: die launische, unberechenbare Göttin Fortuna, die göttliche Vorsehung und das in den Sternen vorausbestimmte, astrologisch zu erkennende und unentrinnbare Schicksal. — Ruggiero leiht diesem Eklektizismus Worte:

Disse Ruggier: — Non riguardiamo a questo:
faccián nui quel che si può far per nui;
abbia chi regge il ciel cura del resto,
o la Fortuna, se non tocca a lui.

(XXII, 57, 1; vgl. Ariosto Capitolo XVII, 1 ff.).

Man darf in dieser Stelle gewiß nicht den Ausdruck eines programmatischen Skeptizismus des Dichters sehen; es spielt der Gedanke an die Fortuna Dantes mit, deren Obliegenheiten denen Gottes gegenüber genau abgegrenzt sind. Immerhin leben hier zwei verschiedene Auffassungen nebeneinander. Auch an anderen Stellen wird in einem Atem von Gott, dem Schicksal in den Sternen und der Fortuna gesprochen (XVIII, 169 und XXXVI, 61); das interessanteste Beispiel sei zitiert:

Poi la vittoria da quel canto stia,
che vorrá la divina providenza.
Il cavallier non avrá colpa alcuna,
ma il tutto imputerassi alla Fortuna. —

(XXX, 22, 5).

Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali etc. Serie Quinta, Vol. XV, Roma 1906, S. 75. Pirandello op. cit. (Anm. 109), S. 430.

Es ist also deutlich, daß Ariostos Schicksalsbegriffe durchaus nicht irgendeine Glaubenshaltung aussprechen, sondern rein der poetischen Darstellung dienen. Von diesem Standpunkt aus müssen wir das Wirken der Schicksalsmächte im O. f. betrachten.

1. Fortuna.

Der Begriff der Fortuna kommt dem Dichter bei den tausend Wechselfällen seiner verwickelten Handlung sehr zu statten. Die launische Göttin lenkt die mannigfaltigen Wege der Personen und führt sie an bestimmte Orte, wo sie Begegnungen und Erlebnisse haben, aus denen ihnen Gutes oder Böses erwächst. Auch sonst leitet Fortuna das Geschehen. Ihr gelten die Vorwürfe der Menschen bei widrigen Schicksalsschlägen; sie verteilt Sieg und Niederlage, wobei sich ihre Ungerechtigkeit und Unbeständigkeit besonders deutlich zeigt[111]).

Häufig begleitet A. das Eingreifen Fortunas mit Bemerkungen über das Wesen der Göttin. Ihre unbeschränkte Macht schildert ein Gleichnis:

Ma quella che di noi fa come il vento
d'arida polve, che l'aggira in volta,
la leva fin al cielo, e in un momento
a terra la ricaccia, onde l'ha tolta; . .

(XXXIII, 50, 1; s. a. XXIII, 30, 7).

Fortuna höhnt die Sterblichen und spielt mit ihnen (VIII, 50, 7 und XVI, 68, 7). Ihre Unbeständigkeit behandelt das Exordium des 45. Gesanges mit historischen Beispielen: das Rad dreht sich, Unglück folgt auf Glück und umgekehrt. So ist Ruggiero nach seinem großen Sieg über die Griechen allzu selbstbewußt geworden:

Ma quella, che non vuol che si prometta
alcun di lei, gli mostrò in pochi giorni,
come tosto alzi e tosto al basso metta,
e tosto avversa e tosto amica torni.

(XLV, 6, 1).

Fortuna ist nicht nur launisch, sondern noch öfter ausgesprochen boshaft; bewundernswert sind daher die Menschen, die allen Wechsel-

111) VIII, 59, 1; XII, 25, 5; XXII, 98, 5; XL, 51, 3; u. ö. — II, 60, 8; III, 16, 5; XVIII, 169, 7; XXI, 20, 5; 35, 5; u. ö. — I, 44, 3; VIII, 40, 1; XX, 132, 1; XLIII, 163, 5; u. ö. — XVI, 68, 7; XXIV, 26, 3; XXVII, 33, 7; XXXIII, 35, 5; u. ö.

fällen des Geschickes gegenüber standhaft bleiben (XIII, 67, 3 und XXI, 35, 5. XXXVII, 11, 5; XLIV, 61, 4; 62, 3; XLVI, 8, 7. u. ö.).

Bisweilen folgt A. der Auffassung Dantes, nach der das Wirken der Fortuna auf die Verteilung der irdischen Güter beschränkt ist (Inf. VII, 61 ff. O. f. XX, 12, 8; XXVIII, 9,3 ; XLIV, 48, 5):

Se Fortuna di me non ebbe cura
sí che mi desse al nascer mio ricchezza,
al diffetto di lei suppli Natura,
che sopra ogni mio ugual mi diè bellezza.
(XLIII, 12, 1).

Hier steht Natura als eine der Fortuna gleichgeordnete Macht, entsprechend der mittelalterlichen Anschauung, daß Gott sich um die Einzelheiten der Schöpfung nicht persönlich kümmert, sondern sie der Natur überläßt. Sie verteilt mannigfache Gaben an die Menschen und schafft besonders die Schönheit (XXXII, 88, 3; XXXV, 5, 6; XXXVII, 1, 2 und 41, 3; XLIV, 49, 2). Von Zerbino heißt es:

Non è un sí bello in tante altre persone:
Natura il fece, e poi roppe la stampa.
(X, 84, 5).

Nach der eben erwähnten Ansicht gibt es also Güter, wie zum Beispiel den Ruhm, die der Macht Fortunas nicht unterliegen (XXXIV, 74, 1). Auch die Virtù entzieht sich ihrem Einfluß, kann aber allein im Kampf nichts nutzen, denn Fortuna verteilt die Siege; deshalb darf sie neben der Virtù unter den Gaben eines Fürsten nicht fehlen (III, 37, 6 und XVI, 46, 5. XIII, 68, 5; XXVI, 47, 5;XLVI, 86, 3).

Bisweilen bringt A. das Bild der Fortuna in besonderen symbolhaften Formen; über das Rad (z. B. XL, 65, 5), den Haarschopf, an dem man Fortuna packen muß (z. B. XVIII, 161, 5), ihr finsteres oder lächelndes Gesicht (z. B. XVIII, 158, 3) und über Fortuna als Sturmgöttin sagt Ida Wyss S. 79 ff. alles Nötige.

2. Die Vorsehung.

Über den Einfluß göttlicher Weisungen und Wunder auf das Geschehen wird später zu sprechen sein; hier handelt es sich um kürzere Erwähnungen der Vorsehung, die dem Begriff der Fortuna parallel laufen und sich mit ihm vermischen.

Am häufigsten bezieht sich der Dichter auf Gottes strafende Gerechtigkeit, wenn ein politisches Unglück zu verzeichnen ist oder die

Bösen vom verdienten Geschick erreicht werden [112]). Sonst offenbart sich das Walten Gottes besonders in den Kämpfen. Man darf es nicht als Zweifel oder Ironie auffassen, wenn das Wirken der Vorsehung hier fast immer nicht als unbedingte Gewißheit, sondern nur als eine unter mehreren Möglichkeiten zur Erklärung des Faktums hingestellt wird. Solche dubitativen, die Entscheidung offen lassenden Formulierungen sind, besonders auf dem Gebiet des Übernatürlichen, eine auffallende Stileigentümlichkeit Ariostos [113]).

Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, daß an den erwähnten Stellen nicht etwa ein religiöses Empfinden aus dem Dichter spricht. Immerhin verbindet sich mit dem Wirken Gottes die Vorstellung größerer Erhabenheit und vor allem planvoller Vorausbestimmung. A. führt daher die Vorsehung gern zu enkomiastischen Zwecken ein. Die Gründung des Weltreiches unter Karl V. geschieht nach dem Plane Gottes (XV, 24 ff.), und Alfonso del Vastos Geburt wird weislich bis zu der Zeit hinausgeschoben werden, da Italien, Kirche und Imperium am meisten der Hilfe bedürfen (XXXIII, 30, 2; 48, 5).

So hat die Vorsehung eine bestimmte Aufgabe, die der launischen Fortuna nicht zugewiesen werden konnte. Wie in der Aeneis die Gründung Roms auf göttlichen Willen zurückgeführt wird, so hat es im O. f. Gott in die Hand genommen, die Heirat Ruggieros und Bradamantes und damit die Begründung und Erhaltung des Estenser-Geschlechtes durchzuführen. Fortwährend zeigt sich der Finger Gottes in den Erlebnissen des Paares (III, 9, 2; 19, 1; XLI, 61; XLV, 102, 7). A. spricht platonisch von den edlen Seelen, die in den ewigen Ideen geformt ruhen (VII, 61, 1); ihre schönste Verwirklichung ist Ippolito d'Este, der geboren wird, nachdem Ferrara sich nicht durch Zufall, sondern nach göttlichem Plane herrlich entwickelt hat, um ihn würdig zu empfangen (XXXV, 6 f.):

Né sí leggiadra né sí bella veste
unque ebbe altr'alma in quel terrestre regno;
e raro è sceso e scenderá da queste
sfere superne un spirito sí degno,
come per farne Ippolito da Este

[112]) XVIII, 77, 3; XXII, 71, 5; XXIII, 2; 53; XXXII, 9, 5; XXXVII, 105. Komisch ist XIII, 39, 5. — XVII, 1 ff.; XXXIV, 1, 3; XXXVIII, 71, 5; XLIV, 90, 5.

[113]) Die Vorsehung: IX, 76; XVIII, 162, 1; XXX, 54, 1; XXXI, 49, 2; XLII, 5, 1; 65 f. Andere dubitative Ausdrücke: II, 38, 1; III, 20, 6; VIII, 58, 1; XVIII, 185, 2; XIX, 22, 3; XXX, 69, 7; XXXIII, 4, 6; 85.

n'have l'eterna mente alto disegno.
Ippolito da Este sará detto
l'uomo a chi Dio sí ricco dono ha eletto.
(8).

3. Die Sterne.

Ida Wyss befindet sich in einem Irrtum, wenn sie feststellt, daß im O. f. die Gestirne keinen Einfluß auf das Geschehen haben (op. cit. S. 50). Die Vorstellung eines für jeden Menschen vorausbestimmten Schicksals, das sich erfüllen muß, in den Sternen geschrieben steht (sculto, fisso in cielo) und aus ihnen abzulesen ist, findet die gleiche dichterische Verwendung wie Vorsehung und Fortuna. Daß A. persönlich nicht an die Astrologie glaubt, ist für die Verwendung, die er von ihr macht, weitgehend bedeutungslos und auf ein ganz anderes Blatt zu schreiben.

Astrologische Ausdrücke sind überaus häufig. Nur einige Stellen seien zitiert, wo die Gestirne in der gleichen Funktion wie Fortuna die Personen an bestimmte Orte leiten; das letzte Beispiel zeigt wieder eine interessante Mischung:

. . . che ciascun che giá mai sua fiera stella
farà qui por lo sventurato piede, . .
(XX, 58, 5).

Da iniqua stella e fier destin fu giunto
a ber la fiamma in quel ghiacciato rivo; . .
(XLII, 37, 1).

. . alcun' pastori al suon trasse in quel lato
lor stella, o qualche lor grave peccato.
(XXIV, 4, 7).

Wenn Ida Wyss sagt (loc. cit.): „Ebenso hat der Ausdruck stella keine astrologische Bedeutung", so ist unerfindlich, welchen anderen Sinn das Wort in den zitierten Stellen haben soll.

Wie Homer nennt A. das Schicksal unentrinnbar (XXVII, 26, 7; vgl. Ilias VI, 488 f.). Vergebens versuchen daher wohlwollende Zauberer, ihre Schützlinge dem vorbestimmten Geschick zu entziehen, indem sie sie aufhalten, bis die üble Konstellation vorüber ist (IV, 35, 3; XII, 21, 5; XXXVI, 64, 3. XV, 89, 7; Papini zitiert dazu Innam. III, II, 43). Andrerseits widerspricht die in XVIII, 177, 7 ausgesprochene Sentenz dem Dogma der Unentrinnbarkeit.

Die Astrologie liest das in den Sternen geschriebene Schicksal ab. Vereinzelt steht eine Stelle mit dem antiken Glauben der Vorausdeutung des Vogelfluges (XIV, 27, 3); astrologisches und magisches Verfahren kombiniert die Prophezeiung Malagigis (XLIII, 55, 3).

Nicht ohne Komik ist die Verwendung der Astrologie in der Novelle von dem Richter, der sich bei einem Astrologen Auskunft über die Treue seiner Frau holt (XLIII, 86 ff.; 117, 5). Ein Astrolog befindet sich auch unter den von Medoro und Cloridano getöteten Schläfern (XVIII, 174); die Stelle ahmt Aeneis IX, 327 f. nach und ironisiert in reizvoller Weise den Wahrsager, der für seine eigene Rechnung schlecht prophezeit hat. Hält man zu all diesem einige satirische Bemerkungen aus der Mondepisode (XXXIV, 85, 4 und 7; s. a. XXXIII, 5, 1), so kann man wohl sagen, daß A. die Astrologie nur aus technischen Gründen benutzt und nicht etwa wie eine große Zahl seiner Zeitgenossen selbst daran glaubt (vgl. Bertoni op. cit. S. 259 ff.).

III. Die Religion.

Ein großer Ereigniskreis des O. f., der auf religiöser Grundlage ruht, ist der Krieg gegen die Mauren, in dem Gott selbst zu Gunsten der bedrängten Christen eingreift (XIV, 73 ff.). Bemerkenswert ist hier nur die Mission des Erzengels, in der das Stilmittel der Personifikation eine große Rolle spielt: Michael schickt in göttlichem Auftrag die Discordia und den Silenzio gegen die Heiden. Die Ariost-Literatur orientiert zur Genüge über diese Episode[114]), deren künstlerische Gipfelpunkte in den Beschreibungen der Höhle des Schlafes, der Fraude und der Discordia liegen (XIV, 83 f.; 87; 92 ff.).

Ein anderer Teil des Gedichtes, die späteren Abenteuer Astolfos, ist von der Kritik so gründlich mißdeutet worden, daß eine ausführlichere Betrachtung nötig wird.

1. Astolfos Fahrten.

Den Reisen Astolfos liegt ein religiöser Leitgedanke zu Grunde, der verschiedene Fäden der Handlung miteinander verknüpft. Astol-

[114]) Allgemeines über Personifikationen bei Paul Laumonier, Ronsard poète lyrique, Paris 1909, S. 409 ff.; Konrad Burdach, Vorspiel, Band I, Halle 1925, S. 51 ff. — Für A. s. besonders Rajna S. 171 ff.; 240 ff.; 546 ff.

fo ist der von Gott auserwählte Held. Er hilft zunächst dem Senapo, der mit Blindheit und mit der Plage der Harpyien bestraft wurde, da er wie Luzifer übermütig wurde und seinen Schöpfer bekriegen wollte (XXXIII, 109, 5). Dann besucht er das irdische Paradies, wo er von St. Johannes erwartet wird und seine Aufträge erhält: er soll die Niederlage der Heiden dadurch befördern, daß er Orlando, dessen Wahnsinn eine Strafe von Gott ist (XXXIV, 62 ff.), den Verstand wiedergibt, und dazu muß er auf den Mond steigen. Weiter soll er selbst mit Hilfe göttlicher Wunder Biserta, die Hauptstadt Agramantes, erobern — zu diesem Zwecke sperrt er den gefährlichen Wind in einen Schlauch (XXXVIII, 29 f.), verwandelt Steine in Pferde (33 f.) und schafft aus Blättern eine Flotte (XXXIX, 26 ff.).

Die Eigentümlichkeit dieses Ereigniskreises besteht nun darin, daß seine religiösen Grundlagen den Ernst und die Würde vermissen lassen, die nach Boileau bei der Behandlung von Dingen des Glaubens unerläßlich sind:

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles.

Werkzeug der Vorsehung ist ausgerechnet der leichtfertige Astolfo, der mit seinen Zauberwaffen mühelose Siege erringt. Spielerisch vollziehen sich auch die Wunder; sie entspringen nicht einem ernsten, tiefen Glauben und unterscheiden sich kaum von magischen Prozeduren. Endlich ist in der Schilderung des irdischen Paradieses, dessen Verwalter St. Johannes höchst merkwürdige Reden führt, nicht der leiseste Hauch göttlicher Erhabenheit zu spüren. Ariostos Paradies ist nur ein überaus prächtiger Erdenort, den der Reisende Astolfo besucht; man schläft und ißt dort wie in einem guten Gasthof (XXXIV, 60 f.).

Diese leichtfertige Behandlung religiöser Themen trug A. den Ruf eines Skeptikers und Spötters ein. Die ältere Kritik nannte ihn den Voltaire der Renaissance, und der große Aufklärer selbst erwähnt in der Vorrede zu seiner Pucelle den Dichter des O. f. als einen Gleichgesinnten. Auf der anderen Seite verurteilte ein katholischer Denker wie Vincenzo Gioberti aufs schärfste die Frivolität Ariostos [115]).

Derartige Tendenzurteile fällt die moderne Kritik nicht mehr; indessen spart auch sie nicht mit Schlagworten wie Komik, Burleske, Parodie, um dem Autor die Absicht einer Verspottung der Religion

---

115) Del primato morale e civile degli Italiani, Brusselle 1843, Tomo II, S. 243.

unterzuschieben. Erst Benedetto Croce und nach ihm Raniòlo und G. A. Borgese sahen das Richtige[116]): von einer beabsichtigten Komik oder Parodie kann nicht die Rede sein. Dieser wichtige Punkt bedarf einer eingehenderen Untersuchung.

Ein erstaunlich weit verbreiteter Irrtum ist zunächst die Verwechslung des Boiardo'schen Astolfo mit dem Ariostos (vgl. Hauvette op. cit. § 264 und die Anmerkung). Im Orlando Innamorato ist Astolfo ein recht untüchtiger, stutzerhafter Ritter, aufschneiderischer Prahlhans und Luftikus, eine Figur von köstlicher Komik. Es ist jedoch wohl zu beachten, daß in den O. f. nur eine einzige flüchtige Anspielung auf diesen originellen Charakter des närrischen Engländers eingegangen ist: auf dem Monde findet der erstaunte Astolfo auch seinen eigenen Verstand, den er mit Erlaubnis des Evangelisten wieder an sich nimmt (XXXIV, 84, 3; 86).

Was die Frivolität gegenüber dem Glauben betrifft, so darf man das Werk Ariostos nicht mit von außen herangetragenen Kriterien beurteilen, sondern muß seine Eigengesetzlichkeit beachten. Der Eklektizismus des Dichters bei der Behandlung des Übersinnlichen ist uns klar geworden. A. nimmt den Stoff, wo er ihn bekommen kann; der Abwechslung halber verzichtet er diesmal auf die Zaubereien von Feen und Magiern, um sich in der Ausmalung christlicher Wundergeschichten zu ergehen. Das Religiöse ist hierbei nur ein loser Rahmen für buntfarbige Schildereien, es ist Hilfsmittel, nicht Selbstzweck; eine objektive Darstellung religiöser Inhalte liegt durchaus nicht in der Absicht des Dichters. Deswegen darf man auch nicht, wie es bisweilen geschah, in der nur wenig hervortretenden Grundidee der leitenden Vorsehung einen verborgenen Ernst finden wollen (s. Casella Anm. zu XXXIV, 66). A. erzählt seine Wundergeschichten, ohne sich im geringsten für den heiligen Glauben zu interessieren, in dem sie wurzeln. Er wird sich nicht bewußt, daß er erhabene Dinge leichtfertig behandelt, und da ihm das Gefühl einer Spannung zwischen Gegenstand und Darstellungsweise abgeht, kann er auch nicht komische Wirkungen beabsichtigen.

Es wurde schon einmal angedeutet, daß Ariostos feingewebte Stanzen häufig genug die verschiedensten Interpretationen zulassen. So ergibt sich auch hier sehr leicht eine Diskrepanz zwischen der Einstellung des Dichters und der Auffassung des Lesers. Es kann niemandem verwehrt werden, Astolfos religiöse Abenteuer zu belachen

---

[116]) Croce op. cit. S. 38 f. Raniòlo op. cit. S. 31 ff. Borgese in seinem schönen Aufsatz „L'Ariosto nel mondo degli invisibili", in L'Ottava d'oro.

oder zu verurteilen; entscheidend ist, daß der Dichter selbst weder frivol noch komisch sein wollte. Wer sich in das Werk eingelebt hat, wird ebenso unbefangen und harmlos lesen wie A. schrieb und beim Besuch des irdischen Paradieses von vornherein keine danteske Erhabenheit erwarten, um dann in jene Enttäuschung zu fallen, aus der das Gefühl der Komik entsteht. Diese Einstellung schließt ein Lächeln über die absonderlichen Einfälle des Dichters nicht aus; das grobe Wort „komisch" indessen versperrt jeden Zugang zum Genuß der reizvollen Episode. —

Nur selten verdichtet sich die Atmosphäre der Unwirklichkeit, in die das Ganze gehüllt ist, zu einem ausgesprochenen Scherz. Im Paradies werden Astolfo Früchte angeboten:

De' frutti a lui del paradiso diero,
di tal sapor, ch'a suo giudicio, sanza
scusa non sono i duo primi parenti,
se per quei fur sí poco ubbidïenti.

(XXXIV, 60, 5).

Verse von echt ariostischer Prägung; wir lesen sie unbefangen, um uns erst etwas spät daran zu erinnern, daß der Sündenfall schließlich tiefere Gründe hat als das Verlangen nach einem wohlschmeckenden Apfel! — Zwei Scherze über die Taufe Ruggieros sind auf Ariostos Vorliebe für Antithesen zurückzuführen (XXII, 35, 7 und XLI, 47, 5).

Hingegen scheinen uns die berühmten Worte, mit denen der Evangelist seine Rede über die Dichter abschließt, durchaus nicht komisch zu sein. Johannes sagt, er nehme schon deshalb lebhaften Anteil am Geschick der Dichter, weil auch er auf Erden ein Schriftsteller war und von seinem Herrn Christus den schönsten, unvergänglichen Lohn für seine Tätigkeit empfing (XXXV, 28 f.). Voltaire bringt in der Vorrede zur Pucelle diese Worte in Beziehung zu dem, was kurz vorher über das geringe wirkliche Verdienst der vom Dichter Gepriesenen gesagt wurde und findet in der Stelle mit Wohlgefallen eine höchst irreligiöse Komik. Es läßt sich nicht beweisen, daß diese Interpretation falsch ist; wer jedoch die ganze Episode in dem hier dargelegten Sinne versteht, wird in der überirdischen Parallele zu irdischen Verhältnissen nichts anderes als einen geschickten und wirkungsvollen Abschluß der Auseinandersetzung über die Dichter sehen können [117]). Verknüpfungen des Himmlischen mit dem Irdischen

[117]) Vgl. die ausgezeichneten Bemerkungen von Angelandrea Zottolo auf Seite 195 f. seiner sehr interessanten Studien „Dal Bojardo all'Ariosto", Lanciano 1934.

sind nun einmal üblich; es ist noch niemandem eingefallen, darüber zu lachen, daß A. den Erzengel Michael ausführlich einem treuen, aber vergeßlichen Bediensteten vergleicht (XXVII, 36).

2. Christliche Elemente in der Sprache.

In den religiösen Teilen seines Gedichtes gebraucht A. bisweilen die Sprache der Bibel, deren strenger, hieratischer Ton bei der Umgießung in die harmonische Stanzenform eine eigentümliche Veränderung erfährt. Wir greifen das Interessanteste heraus.

Die Erklärung der Anwesenheit des heiligen Johannes im irdischen Paradies, wo er mit Enoch und Elias den Tag des jüngsten Gerichts erwartet (XXXIV, 59), gibt eine kunstvoll-lebendige Bibelparaphrase (58, nach Joh. 21, 21 ff.). Ein Sammelpunkt des Geschehens ist die Insel des wundertätigen Eremiten, der Ruggiero tauft und später den verwundeten Sobrino heilt und bekehrt (XLI, 53 ff. und XLIII, 190 ff.). Der heilige Mann empfängt Ruggiero mit einem Bibelzitat:

.. che, come gli fu presso: — Saulo, Saulo,
(gridò), perché persegui la mia fede?
(come allor il Signor disse a san Paulo,
che'l colpo salutifero gli diede).

(XLI, 53, 1; Act. Apost. 9, 4).

Das häufiger anklingende Thema „Nichtigkeit des Irdischen" behandelt der Eremit, als er die bei ihm versammelten Ritter mit einer geistlichen Ermahnung entläßt (s. a. XXIV, 89; XXVIII, 99, 5; XLIII, 170 ff.):

Fra quei guerrieri il vecchiarel devoto
sta dolcemente, e li conforta et ora
a voler, schivi di pantano e loto,
mondi passar per questa morta gora
c'ha nome vita, che sí piace a'sciocchi;
et alla via del ciel sempre aver gli occhi.

(XLIII, 195, 3).

Abgesehen von diesen Stellen, die in einem größeren religiösen Zusammenhang stehen, zeigt die Sprache des ganzen Gedichtes den Einfluß des Christentums [118]). Die christlichen Vergleiche und die

[118]) S. a. XXIV, 89 und XXVIII, 99, 5 die Weltabgewandtheit Isabellas; XLIII, 170 ff. in der Leichenrede Orlandos für Brandimarte. — Weitere Bibelzitate: XV, 26, 8; XXI, 54, 5; XXV, 76, 6 (s. Papinis Anm.); XXVII, 125, 8; XXVIII, 82, 7; XXXIV, 43, 8; XLI, 43, 6; 55, 4; XLIII, 128, 3.

vielen unoriginellen Umschreibungen für Gott, Christus, Engel, Teufel, Papst usw. bedürfen keiner besonderen Aufzählung. Interessant sind einige typisch renaissancehafte Formen der Verschmelzung mit der Antike. In Anlehnung an Petrarca bezeichnet A. den Papst als Jupiter (XIV, 7, 3; Petrarca Sonett X, 4, Papini). Der fortgesetzte Gebrauch antiker Umschreibungen bringt es mit sich, daß sie manchmal eng mit christlichen Begriffen zusammentreffen (XIV, 68, 5; XXXI, 86, 5). Symmetrische Aufreihung antiker und christlicher Gestalten ist ein häufiges Kunstmittel Dantes (z. B. Purg. XII, 28 ff.; XIII, 28 ff.; XV, 85 ff.; XVIII, 100 ff.; 133 ff.), der sich auch nicht scheut, ein Bibelwort und ein Vergilzitat nebeneinander zu stellen (Purg. XXX, 19 ff.). In ähnlicher Weise erwähnt A. unter den in der Hölle büßenden ungetreuen Männern neben Theseus, Jason und Aeneas auch den biblischen Ammon (XXXIV, 14). Besonders zeigt sich dieser Parallelismus in Vergleichen. A. gebraucht nebeneinander: Semiramis, Sardanapal und Kleopatra, die Soldaten Xerxes' und die rebellierenden Engel, zwei Apostel und Hypermnestra, Nektar und Manna, Josua und Herkules[119]). Wie Raffael die Disputa und die Schule von Athen als Gegenstücke malte, so stellt A. die früheren Aufenthaltsorte des Silenzio zusammen: er weilte in den ersten Klöstern der Benediktiner und Karmeliter wie auch in den Philosophenschulen zur Zeit eines Pythagoras und Archytas (XIV, 88 f.).

Hinter diesen Formen steht eine der größten Bewegungen abendländischer Geistesgeschichte, die Auseinandersetzung zwischen Antike und Christentum, die von der scharfen Ablehnung jeder klassischen Bildung durch Gregor den Großen bis zur Aufhebung des Gegensatzes im christlichen Humanismus der Renaissance die Geister beschäftigt hat. Ariostos Vermischungen dienen nur dem Redeschmuck und sind von der harmlosen Art, die Saint-Amant im Vorwort zu seinem Moyse sauvé verteidigt; selbst Vincenzo Gioberti verwahrt sich dagegen, daß man dem Dichter dieser Dinge wegen Unglauben vorwerfe[120]). Andere Dichtungen der Renaissance zeigen eine viel intensivere Verflechtung von Christentum und Heidentum; zu nennen wären Sannazaros „De partu virginis" und die Beispiele, die Emile Faguet aus dem sechzehnten Jahrhundert in Frankreich anführt[121]).

---

119) VII, 20; XX, 73, 1; XXII, 2, 5; XXIX, 22, 4; XXXII, 11, 5. S. a. XLIII, 135, 5; 158, 5 und X, 34, 3.

120) Saint-Amant zitiert bei Karpa op. cit. (Anm. 9) S. 145 f. Gioberti, Studi letterari, Torino 1877, S. 196 f.

121) Faguet, Seizième Siècle, Paris 1894, S. XXII f. S. a. Burckhardt S. 184, 188 und 369 f.; Ferdinand Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste, 2. Aufl. Leipzig 1881, S. 120.

Indessen findet sich auch im O. f. eine Stelle, wo die Vermischung über das rein Stilistische hinausgeht. Beim Tode Isabellas läßt A. Gott selbst sprechen. Der Schöpfer vergleicht das Mädchen mit der antiken Lukretia und spricht von Parnass, Pindos und Helikon; vor allem aber tut er einen Schwur bei den Wassern des Styx (XXIX, 28 f.)! Diese Entgleisung wurde dem Dichter sehr verübelt. Bolza druckt in besonderer Schrift den feierlichen Satz „Noli miscere sacra profanis"; Papini erklärt, daß das Bild viel mehr Anstoß errege als die Stelle, wo Dante Gott als „sommo Giove" bezeichnet (Purg. VI, 118; vgl. Gerus. IV, 42, 5). Andrerseits weist Romizi darauf hin, daß Ariostos Gott hier nichts anderes als der Jupiter Homers und Vergils ist (op. cit. S. 71). Der Dichter selbst wird sich indessen darüber klar gewesen sein, daß ein Schwur beim Styx im Munde des christlichen Gottes über eine harmlose, rein bildliche Verwendung der Mythologie hinausgeht. Derartige Stellen sind selten eindeutig zu erklären; wahrscheinlich wollte A. seinem Stil eine besonders auffallende Note geben.

Vierter Teil: Fürsten und Dichter.

I. Die Fürsten.

Die Lobreden auf Fürsten und sonstige Berühmtheiten sind im O. f. mehr als ein zusammenhangloses, leicht zu übergehendes Beiwerk. Das panegyrische Element nimmt einen so breiten Raum ein und ist so eng mit der Handlung verknüpft, daß es aus dem Ganzen nicht mehr wegzudenken ist. Ruggiero wird zum Ahnherrn der Estenser gemacht, und damit dient eine der Haupthandlungen des Gedichtes, die Liebe zwischen Ruggiero und Bradamante, der Verherrlichung des Hauses Este. Auf mannigfache Art verflicht A. die Lobreden in sein Gedicht; bisweilen schließen sie sich eng an die Handlung an (z. B. XXIX, 29; XL, 1 ff.). Die glänzende Geschichte der Este und zeitgenössische politische Begebenheiten schildern Weissagungen, eine Darstellung durch Geister nach dem Vorbild der Aeneis, Beschreibungen prophezeiender Statuen, Wandgemälde, Zeltstickereien und eines Reliefs, auf dem die Fürsten ein allegorisches Untier bekämpfen; einige Exordien behandeln Kämpfe der Este.

Die Vorliebe für Lobreden auf hervorragende Persönlichkeiten liegt tief im Wesen der Zeit begründet. Der Ruhm steht für die Renaissance auf einer sehr hohen Stufe der Werte-Ordnung, da er, wie wir oben sahen, dem Menschen eine Art von Unsterblichkeit verschafft. Diese Unsterblichkeit wird nach Ansicht der Antike von der Literatur verliehen, der damit eine ungeheuer wichtige Rolle zufällt. Ehrenvolle Namensnennung in einem Dichtwerk ist für Literaten und Fürsten der Renaissance keine kleine Angelegenheit; das geht mit seltener Eindeutigkeit aus zwei wichtigen und interessanten Dokumenten hervor, die wir hier anführen können.

In dem ersten spricht ein Vertreter der Literatur. Niccolò Machiavelli schreibt am 17. 12. 1517 an Luigi Alamanni in Rom [122]), er habe vor kurzem den O. f. Ariostos mit Bewunderung gelesen. Ma-

122) Nr. CLXVI der Lettere familiari, S. 402 f. der Ausgabe von Edoardo Alvisi, Firenze 1883.

chiavelli fährt fort: „Se si trova costì, raccomandatemi a lui, et ditegli che io mi dolgo solo, che havendo ricordato tanti poeti, che mi habbia lasciato indietro come un cane, et che egli ha fatto a me in detto suo Orlando, che io non farò a lui in sul mio Asino."

Das andere Dokument bezieht sich auf zwei Fürsten; es ist ein Brief des Kardinals Ippolito vom 17. 9. 1515 an den Marchese Francesco Gonzaga in Mantua, den Gatten Isabellas d'Este. Der Kardinal bittet um Zollfreiheit für 1000 Ries Papier, die zum Druck des O. f. bestimmt sind; um den Marchese willfährig zu machen, schreibt er: „ . . . . et V.ra Ex.tia lo deve far volentera, perchè essa anchora n'haverà la sua parte del piacere et legendola vi trovarà esse nominata con qualche laude in più d'un loco, et se ben forse non così altamente che se arrivi alli meriti di v.ra ex.tia, almeno per quanto s'hanno potuto extendere le forze del compositore." [123])

Anstatt nun bei der Beurteilung der Panegyrik Ariostos von der engen Verbindung auszugehen, die für die Renaissance zwischen den Begriffen Fürst, Ruhm und Dichter besteht, begibt sich die Kritik häufig auf Abwege. Man wirft A. niedrige Schmeichelei vor, da die Este ein so uneingeschränktes Lob bestimmt nicht verdienen. Eine andere, bis heute vorherrschende Interpretation spricht den Lobeserhebungen die Ernsthaftigkeit ab und erklärt sie für eine große Ironie (s. Hauvette op. cit. § 213). Das einzige Argument, auf das diese Ansicht sich stützen kann, sind die bisweilen maßlosen Übertreibungen der Panegyrik des O. f. Hierauf ist erstens zu antworten, daß die phantastische Übertreibung von jeher zum Wesen der alten literarischen Form des Panegyrikus gehört. Vor allem aber sind der wirkliche Wert der Gepriesenen und die wahre Meinung des Autors über sie für den Panegyrikus gänzlich belanglos; die echten Größenverhältnisse werden nicht berücksichtigt. So baut A. in konventioneller Weise seine Lobpreisungen der Fürsten auf; daneben bleibt, wie wir sehen werden, Raum genug für gelegentliche Höflingssatire und manchen närrischen Seitensprung. Im übrigen bietet der Text einer ironischen Auffassung nicht die kleinste Handhabe.

Die Panegyrik ist der Teil des O. f., mit dem die ästhetische Kritik sich am wenigsten beschäftigt. Es mag auf den ersten Blick scheinen, daß dies Gebiet uninteressant und vom künstlerischen Standpunkt aus wertlos ist. Indessen bergen Ariostos Abschweifungen über die Fürsten einen mannigfachen Formenreichtum. Während

[123]) Der Text des Briefes bei Michele Catalano, Vita di Lodovico Ariosto, Genève 1931, Vol. II, Documenti, Nr. 259.

Boiardo nur einige Ansätze bringt, entfaltet im O. f. der feierliche, prunkvolle Stil des Panegyrikus seinen vollen Glanz. Traditionelle Bilder werden vom Dichter vielfältig gewandelt; die ariostische Stanze verliert auch bei diesem trockenen Gegenstand nur selten ihren Zauber. Ein Überblick über die einzelnen Formelemente wird uns den Aufbau der Lobreden zeigen und manche schönen Verse erschließen.

1. Enkomiastische Bilder.

Zahlreich sind die Bilder, die Lobeserhebungen allgemeiner Art aussprechen, ohne bestimmte Eigenschaften oder Ereignisse zu betonen. Die Kunst des Dichters versteht es, konventionelle Formelemente neu und interessant zu gestalten.

Die Vortrefflichkeit wird mit edlen Steinen verglichen: unter den Rittern Karls glänzen die Paladine wie Juwelen auf einer Goldstickerei (XXXIX, 17, 6); wie Gold und Edelsteine ziert Genevra das Haus der Malatesta (XLVI, 5,5; s. a. III, 17, 3). Die Lichtmetapher[124]) ist das Haupt-Stilmittel der Panegyrik; immer wieder heißt es, daß die Fürsten heller als die Sonne oder als Pyrop erglänzen, die Tapferkeit strahlt wie ein Licht, usw. Unter vielen hervorragende Vortrefflichkeit vergleicht ein beliebtes petrarkistisches Bild, das wir schon bei der Schönheitsbeschreibung erwähnten (VII, 10, 7), mit dem Licht der Sonne unter Sternen. Bolza verweist hierzu auf Horaz Carm. I, XII, 46 ff., wo Caesar dem Mond unter Sternen verglichen wird; Romizi hält diese Quellenangabe für abwegig (op. cit. S. 39). — Wenn schon eine antike Parallele angeführt werden soll, so paßt ein Epigramm des Leonidas von Tarent viel besser, das allen Dichterruhm neben dem Genius Homers verlöschen läßt wie Mond und Sterne vor der aufgehenden Sonne verblassen. — A. führt die Lichtmetapher auch bis zur Ausmalung der materiellen Wirkung des Lichtes weiter; so heißt es zum Beispiel, daß eine erlauchte Ge-

124) Die Lichtmetapher: XVII, 92, 5; XX, 1, 8 nach Horaz Carm. IV, IX, 27 f. — VII, 60, 8; XXII, 3, 4; XLI, 3; XLIV, 10, 3. — XXVI, 42, 7; XXXIII, 33, 4; vgl. II, 56, 1. XXXV, 3, 5. — Ein Lichtgleichnis: XXXII, 39, 3; vgl. Ariosto Lirica Latina LIII, 138 ff. — Die Sonne unter Sternen: III, 57, 1; XXVI, 43, 7; XXXII, 56, 5; XLI, 3, 8. (Vgl. auch XXX, 90, 6 und XXXVII, 17; ibid. 3, 8; XLIV, 47, 4; XLII, 93, 8). — Das Epigramm des Leonidas in The Greek Anthology, Ausg. der Loeb Classical Library, London 1918—1927, Bd. III, Nr. 24. — Materielle Wirkung des Lichtes: XIII, 59, 6; XXVII, 7, 5; vgl. XVII, 52, 4; Ariosto Canzone IV, 75.

sellschaft dem nach ihr ausspähenden Dichter die Augen blendet (XLVI, 10, 6).

Eine andere Metapher für den Ruhm ist die des lieblichen Duftes (VII, 41, 5; XXXV, 24, 8; vgl. XV, 99, 2). Ariosto benutzt einen berühmten Horazvers (Epist. I, II, 69 f.), um den guten Einfluß Lucrezias auf ihre Söhne zu veranschaulichen:

. . perché l'odor non se ne va sì in fretta,
ch'in nuovo vaso, o buono o rio, si metta.
(XIII, 71, 7; vgl. Dante Purg. VII, 117).

Das Bild des Duftes findet sich in einer langen Kette von Beispielen in Gleichnisform wieder, durch die A. eine sehr kunstreiche Lobeserhebung vorbringt. Der Glanz des Estensergeschlechtes ist ein Beweis, daß schon in seinem Ahnherrn Ruggiero alle Tugenden erstrahlen mußten, denn ein schöner Duft ist noch lange verspürbar (XLI, 1). Die anderen Glieder der Priamel sind ein grünender Baum und der Wein, der umständlich mythologisch und historisch umschrieben wird (2).

Originelle Formung gibt A. auch dem Vergleich mit einem vom Himmel herabgestiegenen Gotte[125]). Wiederholt bezeichnet er die Este als Halbgötter (VII, 39, 4 und XIII, 55, 4). Bei Ippolitos Ankunft in Ungarn laufen die Leute zusammen, um den Knaben wie einen Gott anzubeten (XLVI, 87, 3). Der Preis einer schönen Frau wird zu einem lebendigen kleinen Schauspiel:

Iulia Gonzaga, che dovunque il piede
volge, e dovunque i sereni occhi gira,
non pur ogn'altra di beltá le cede,
ma, come scesa dal ciel dea, l'ammira.
(XLVI, 8, 1).

Nicht allzu oft hebt A. die Schönheit der Fürstinnen durch Bilder hervor. Lucrezia Borgia, deren Schönheit und Ruhm wachsen werden wie eine junge Pflanze im lockeren Erdreich (XIII, 69, 5), wird in einer Priamel gepriesen, die A. aus seiner ersten Ekloge (Vers 253 ff.) übernimmt. Gegen sie sind alle anderen Frauen

Qual lo stagno all'argento, il rame all'oro,
il campestre papavere alla rosa,

[125]) VII, 9, 5 und XLIV, 90, 5; vgl. Innam. I, XVII, 31 ff. — S. a. O. f. XXXII, 18, 6. — XVII, 113, 7 steht das Bild in antiker Form; Gegenstück dazu ist ein eindrucksvoller Vergleich für die Beschimpfung (131, 5; vgl. XXXVII, 88, 3).

pallido salce al sempre verde alloro,
dipinto vetro a gemma preziosa; . .
(70, 1; vgl. Vergil Ecl. V, 16 ff.).

Zum Lobe der Schönheit Genevra Malatestas nimmt A. das Motiv von der Abänderung der Geschichte wieder auf, das wir schon einmal erwähnten (XI, 70). Caesar hätte nie den Rubikon überschritten, wenn Genevra damals in Rimini gewesen wäre, sondern sich und alle seine Trophäen ihr zu Füßen gelegt (XLVI, 6).

Ausgedehnten, doch nicht übertreibenden Gebrauch macht A. von dem Stilmittel des Wortspiels mit Eigennamen. Federigo Fulgoso, ein genuesischer Flottenkapitän, wird angeredet:

. . . . o chiaro fulgor de la Fulgosa
stirpe, o serena, o sempre viva luce, . .
(XLII, 22, 1).

Ebenso erscheint Leo X. als Löwe, Vittoria Colonna als der Sieg; der Dichter Marco Cavallo wird mit dem Pegasus zusammengestellt, dessen Hufschlag die Musenquelle öffnete (XLII, 91, 1), usw. [126]).

2. Die Fürstentugenden.

Es gibt seit der Spätantike einen Kanon von Tugenden, die an einem Fürsten gerühmt werden; ihre Verkörperung sah man in verschiedenen römischen Kaisern. So ist es Tradition, die Milde und Gerechtigkeit Trajans, die Liberalitas des Titus und die Beredsamkeit Hadrians hervorzuheben [127]).

Der Panegyrikus bemüht sich, dem Fürsten alle denkbaren guten Eigenschaften zuzuschreiben. Die körperlichen und geistigen Vorzüge des Marchese Alfonso del Vasto, der in seiner Siegeslaufbahn einem guten Rennpferd verglichen wird (XV, 28, 5), preist eine große Beispielreihung antiker Namen (XXXIII, 28). In ähnlicher Weise wird Franz I. von Frankreich mit allen antiken Kaisertugenden ausgestattet:

Questo principe avrá quanta eccellenza
aver felice imperator mai debbia:
l'animo del gran Cesar, la prudenza

126) XIII, 62,2 und XLII, 91, 7; XIV, 5, 1 (vgl. XIII, 57, 3 und XLIV, 28, 2); XVII, 79 und XXVI, 34, 6; XXXIII, 2, 4; XXXVII, 18, 1. S. a. XXVIII, 39, 3.
127) Vgl. hierzu E. R. Curtius, Jorge Manrique und der Kaisergedanke, ZRPh LII, 1932.

di chi mostrolla a Transimeno e a Trebbia,
con la fortuna d'Alessandro, senza
cui saria fumo ogni disegno, e nebbia.
Sará sí liberal, ch'io lo contemplo
qui non aver né paragon né esemplo. —
(XXVI, 47).

Auf dem Zauberzelt Melissas ist die Geburt des Ippolito d'Este abgebildet, der eine Schar von Heidengöttern beiwohnt, um mannigfache Gaben in Form von Blumen und Düften über den Knaben auszustreuen (XLVI, 85). Weitere Abbildungen schildern das Leben des Fürsten. Virtù und Fortuna geleiten ihn (86, 3), und seine Taten zeichnen sich durch die vier Kardinaltugenden aus, denen A. als fünfte die Liberalitas zufügt (93).

Clementia, Sapientia und Iustitia der Fürsten machen ihre Regierungszeit zu einer Periode des Glücks für das Volk. Alfonso und Ippolito d'Este sind in Liebe zueinander verbunden wie Kastor und Pollux (III, 50 wird die Fabel erzählt), und ihr Volk ist dadurch sicherer als hinter einer von Vulkan geschmiedeten Eisenmauer (51, 1). Die gerechte Herrschaft der Este wird das goldene Zeitalter wieder herbeiführen, wie es einst unter Numa und Augustus geschah (18, 5). — Das Äquivalenzsystem wird auch auf die Höflinge ausgedehnt; zum Lobe Ippolitos und eines seiner Hofdichter, Andrea Marone, benutzt A. den Gleichklang des Namens mit Vergilius Maro (56, 7).

Borso d'Este führt ein Friedensregiment:

Chiuderá Marte ove non veggia luce,
e stringerá al Furor le mani al dorso.
(45, 5; vgl. Aeneis I, 293 ff.).

Weisheit und Güte Alfonsos werden die Nachwelt glauben lassen, daß zu seiner Zeit Astraea, Göttin der Gerechtigkeit (die nach dem goldenen Zeitalter wegen der Schlechtigkeit der Menschen gen Himmel flog), auf die Erde zurückgekehrt sei (51, 5). Das gleiche wird von Karl V. gesagt (XV, 25, 5). Unter ihm, dem weisesten und gerechtesten Kaiser seit Augustus, wird die Weltmonarchie wieder hergestellt (24, 6), größer als sie jemals war:

Per questi merti la Bontá suprema
non solamente di quel grande impero
ha disegnato ch'abbia diadema
ch'ebbe Augusto, Traian, Marco e Severo;
ma d'ogni terra e quinci e quindi estrema,

che mai né al sol né all'anno apre il sentiero:
e vuol che sotto a questo imperatore
solo un ovile sia, solo un pastore.

(26).

Das Bibelzitat im letzten Vers dieser machtvollen Stanze (Joh. 10, 16) findet sich interessanterweise auch in zwei Gedichten des sechzehnten Jahrhunderts über die Weltmonarchie: es sind das berühmte Sonett von Hernando de Acuña „Al Rey nuestro Señor" und ein Gedicht Antonios de Minturno, das ebenfalls von Karl V. spricht[128]).

Als einer der hervorragendsten Verbündeten Kaiser Karls wird Andrea Doria genannt, der, verdienstvoller als Pompejus, aus eigener Kraft das Meer von den Piraten säuberte (30 f.). Höher als diese Tat rechnet A. ihm an, daß er das Prinzipat über Genua zurückwies und statt dessen den Kaiser bat, seine Vaterstadt frei zu machen. Zwei Stanzen zeigen, wie sehr A. die Erhaltung der Freiheit am Herzen lag:

Questa pietá ch'egli alla patria mostra,
è degna di piú onor d'ogni battaglia
ch'in Francia o in Spagna o ne la terra vostra
vincesse Iulio, o in Africa o in Tessaglia.
Né il grande Ottavio, né chi seco giostra
di par, Antonio, in piú onoranza saglia
pei gesti suoi; ch'ogni lor laude amorza
l'avere usato alla lor patria forza.

Questi et ogn'altro che la patria tenta
di libera far serva, si arrosisca;
né dove il nome d'Andrea Doria senta,
di levar gli occhi in viso d'uomo ardisca.

(33 f.).

Interessant ist das abfällige Urteil über die großen Römer; auch XLVI, 6, 8 wird Caesar Unterdrückung der Freiheit vorgeworfen. Ähnlich spricht Boiardo einmal von der Arroganz Alexanders (Innam. II, I, 5, 3), und selbst Petrarca äußert sich nicht sehr freundlich über Caesar (Sonett 44, 1 f.).

---

128) S. Rime e Prose del Signore Antonio Minturno, Venetia 1559, S. 100. — Beide Stellen zitiert Brockhaus op. cit. (Anm. 78) S. 88 f.

3. Die Geographie.

Die Panegyrik Ariostos macht einen so ausgiebigen Gebrauch von geographischen Begriffen, daß wir, wie oben schon erwähnt, an dieser Stelle zusammenfassen können, was von unserem Standpunkt aus über die Geographie im O. f. zu sagen ist.

Es ist ein altes Gesetz der Dichtung, daß Länder- und Städtenamen, Himmelsrichtungen usw. poetisch umschrieben werden müssen. Diese Vorschrift ist für A. ein willkommenes Mittel zur Ausschmückung seiner panegyrischen Stanzen; die Umschreibungen geographischer Begriffe, die auch sonst im Epos verstreut sind, finden meist hier ihre ausführlichste Gestaltung.

Zur kurzen Umschreibung der Himmelsrichtungen im Verlauf der Handlung steht dem Dichter eine reichhaltige Skala von astronomischen und geographischen Bezeichnungen zur Verfügung (z. B. IV, 50, 3; 51, 3; X, 83, 5; XV, 18, 4; XIX, 78,1 und 5. S. a. Bolza S. XCIII). Besonders gern gebraucht er sie, wenn gesagt werden soll, daß jemand in der ganzen Welt nicht seinesgleichen hat. Hier erfordert der feierliche Ton des Panegyrikus eine größere Entfaltung von Gelehrsamkeit in den verschiedensten Periphrasen für die vier Kardinalpunkte. Die Este sind

> *. . l'ornamento, il fior, la gioia*
> *d'ogni lignaggio ch'abbi il sol mai visto*
> *tra l'Indo e l'Tago e 'l Nilo e la Danoia,*
> *tra quanto è 'n mezzo Antartico e Calisto.*
> (III, 17, 3).

Immer wieder kehren für die Verbreitung von Macht oder Ruhm geographische Umschreibungen mit Namen von Ländern und Königen, mythologischen und astronomischen Bezeichnungen; sie umfassen meist zwei Verse [129]). Weit und mächtig dehnt sich das Imperium Karls V. bis zu den Erdpolen aus (XV, 26; vgl. Aeneis VI, 795 f.); dem Flug des Ruhms der Estensersprößlinge können Berge und Meere nicht Einhalt gebieten (III, 58, 3).

Ähnlich wie das „überall" wird auch der Begriff „immer" astronomisch umschrieben: die edlen Geschlechter dauern solange der Himmel sich dreht (III, 2, 8; 44, 8; X, 56, 2; XLIV, 10, 8). Eine Priamel der Zeitdauer sagt, daß die Fürstin Renata alle Frauentugenden be-

---

[129]) XXXVI, 9, 3; XXXVII, 6, 3; XXXVIII, 57, 7. — VII, 36, 3; XV, 31, 7; XXXVIII, 9, 3; XLII, 89, 3; 90, 7. — XIII, 63, 3; XXXVIII, 12, 3.

sitzt, die es je gegeben hat, seit das Feuer brennt, das Wasser netzt und der Himmel sich dreht (XIII, 72, 6; vgl. XLVI, 85, 3). —

Die geographischen Namen selbst werden mythologisch umschrieben, wobei A. oft der Aeneis folgt. In Gibraltar stehen die Säulen des Herkules; die Vulkane lasten auf den Giganten Typhoeus und Enkelados oder beherbergen die Schmiede Vulkans — in Neapel liegt das Grab der Sirene (Parthenope), in Trapani auf Sizilien ruht Anchises. Einige christliche Umschreibungen finden sich bei der Reise Astolfos ins heilige Land[130]).

Aus der Antike stammt auch die Umschreibung von Ländern und Städten durch ihre Flüsse, von der A. ähnlich wie Dante immer wieder Gebrauch macht[131]). Das ausführlichste Beispiel steht in einer Aufzählung des Machtzuwachses der Este. In Comacchio machen die Fischer reiche Beute, wenn das unruhige Meer die Fische in die Flußmündung treibt (Tasso verwendet Gerus. VII, 46 dies Phänomen zu einem Gleichnis):

. . e la cittá ch'in mezzo alle piscose
paludi, del Po teme ambe le foci,
dove abitan le genti disïose
che'l mar si turbi e sieno i venti atroci.

(III, 41, 3).

Kurz vorher wird Ferrara in schöner mythischer Feierlichkeit mit einer langen Anspielung auf den Po und die Phaethonsage umschrieben (34; vgl. XLII, 92, 8).

In demselben Zusammenhang schmückt A. die Aufzählung der neu erworbenen Gebiete mit etymologischen Anspielungen aus. Das adriatische Meer soll seinen Namen nach der Stadt Adria tragen (40, 7), Rovigo, das antike Rhodigium, von *ῥόδον* Rose kommen; es wird umschrieben:

. . la terra, il cui produr di rose
le diè piacevol nome in greche voci, . .

(41, 1).

---

130) VI, 17, 7; XV, 22, 6; u. ö. XII, 1, 3; vgl. Aeneis III, 578 ff. XVI, 23, 4 und XXVI, 52, 3; vgl. Aeneis IX, 715 f. XL, 44, 8, XLIII, 165, 5 und 185, 5; vgl. Aeneis VIII, 416 ff. XXXIII, 56, 7; XLIII, 149, 7; vgl. Aeneis III, 707 ff. — S. a. X, 70, 5 eine Periphrase für das Meer. Christliche Umschreibungen: XV, 16, 7; 39, 5; 92, 7; 94, 7; XVII, 73, 5.

131) Dante z. B. Purg. XVI, 115; XIX, 100 ff. O. f. III, 17, 5; 34, 2; XIV, 14, 3; vgl. Horaz Carm. IV, XV, 21; Vergil Ecl. I, 62. — XXXV, 6, 1; XXXVII, 8, 7; XLI, 63; XLII, 89, 1; XLIII, 11, 2; 32, 1; 70, 7; 149, 3. Zwei Umschreibungen durch Völker und Gebirge: XXIX, 59, 6 und XXXIII, 9, 7.

Etymologische Spielereien dieser Art bringt A. öfter an (IX, 16, 3; XLI, 65; XLII, 89, 5); sie entspringen einem allgemeinen Interesse für den Ursprung der verschiedensten Dinge. So tragen die Helden des Gedichtes historische Waffen: Rodomonte Nimrods Rüstung aus Drachenhaut, Mandricardo den Harnisch Hektors, Orlando des Trojaners Schwert. Auch bei anderen Gegenständen, einem Paar Sporen, einem Armband, dem Zauberbecher, gibt der Dichter gern den ursprünglichen Besitzer an[132]). Ausführlich werden die wechselnden Eigentümer des Zaubernetzes und des Zauberzeltes aufgezählt (XV, 56 f. und XLVI, 80f.); ein reizender Einfall des Dichters ist es, den Bewohnern des irdischen Paradieses den feurigen Wagen Eliae zur Verfügung zu stellen (XXXIV, 68, 5).

Vor allem aber bewahrt sich die Renaissance das brennende Interesse des Mittelalters für sagenhafte Stammbäume und Städtegründungen. A. übernimmt von Boiardo die trojanische Herkunft Bradamantes, Marfisas und Ruggieros (III, 17 und XXXVI, 60 ff.); als Abkömmling Hektors trägt Ruggiero den römischen Adler im Wappen, der verschieden umschrieben wird (XXVI, 98, 8; 100, 2; XXX, 48, 1). Der Ritter Adonio, Held einer Novelle, leitet sein edles Geschlecht von Kadmus her (XLIII, 74, 4; 79, 6). In der gleichen Geschichte tritt Manto, die Tochter des thebanischen Sehers Teiresias, als unsterbliche Fee handelnd auf; hier und auch sonst wird sie in Zusammenhang mit Mantua gebracht, das ihr Sohn Oknus gründete und nach der Mutter benannte (XLIII, 74, 5; 97, 5. XIII, 59, 8; XLII, 86, 4. Vgl. Aeneis X, 198 ff.). Immer wieder spielt A. auf den Ursprung von Städten an. Vor Attila flüchtende Paduaner sollen Ferrara gegründet haben (XLIII, 32, 7); Tarent verdankt nach einer antiken Tradition seine Entstehung dem Phalanthus, Anführer einer umherschweifenden Schar junger, unehelich geborener Griechen (XX, 21, 7; XXXI, 58, 6. S. Horaz Carm. II, VI, 11 f.). Die Prophezeiung des Eremiten bezeichnet den Ort, wo Bradamante Ruggieros Sohn zur Welt bringen wird; es ist die Gegend von Padua, das A. mit einer langen Anspielung auf seinen Heros eponymus, den Trojaner Antenor, aufs feierlichste umschreibt (XLI, 63). —

Ein interessantes Renaissancethema ist das Verhältnis des Ruhmes zur Geographie. Bei Burckhardt mag man nachlesen, wie eng der moderne Ruhmbegriff mit den Geburtsstädten der großen Männer verknüpft war, und wie die Topographie darauf sah, „keinen ein-

---

[132]) XIV, 118 und XXVI, 121, 5. XIV, 31 und 43; vgl. Innam. III, I, 26 ff. — XV, 98, 5; XIX, 38; XLIII, 28, 3.

heimischen Ruhm mehr unverzeichnet zu lassen" (S. 107). Ariostos Panegyrik bietet vorzügliche Beispiele für diese Tendenz der Zeit.

Ferrara sieht sein höchstes Glück darin, daß die Fürstin Isabella in seinen Mauern geboren wird (XLII, 84). Weiter heißt es zu Ehren der hervorragenden Persönlichkeiten, daß sie den Ruhm ihres Geburtsortes überall verbreiten (XIII, 72, 4; XXVI, 48, 7; XLVI, 18, 6). Besonders eng wird der Ruf Guido Postumos, eines Arztes und Dichters, mit seiner Vaterstadt Pesaro verknüpft, die nach A. ihren Namen deshalb trägt, weil die Römer dort Gold zu wiegen und einzuschmelzen pflegten:

. . et un per cui la terra, ove l'Isauro
le sue dolci acque insala in maggior vase,
nominata sará da l'Indo al Mauro,
e da l'austrine all'iperboree case,
via piú che per pesare il romano auro,
di che perpetuo nome le rimase; . .

(XLII, 89, 1).

A. stellt auch Vergleiche mit antiken Größen aus derselben Stadt an (XLII, 83, 3; 86; s. a. XVIII, 24, 3). Soll ein Dichter über Vergil erhoben werden, so heißt es, daß der Fluß, an dem seine Geburtsstadt liegt, vom benachbarten Mincio (der an Mantua vorbeifließt) beneidet wird (XXXVII, 12, 4). Eine Priamel singt den Ruhm Ischias, auf dem Alfonso del Vasto geboren werden wird:

E se si gloriò l'antiqua Creta,
quando il nipote in lei nacque di Celo,
se Tebe fece Ercole e Bacco lieta,
se si vantò dei duo gemelli Delo;
né questa isola avrá da starsi cheta,
che non s'esalti e non si levi in cielo,
quando nascerá in lei quel gran marchese
ch'avrá sí d'ogni grazia il ciel cortese.

(XXXIII, 29; vgl. Horaz Carm. I, 7).

Schon die Antike kannte den Panegyrikus auf Städte. A. singt in feierlichen Tönen das Lob Ferraras (s. a. Capitolo XI, 1—25 über Florenz). Auf seiner Reise grüßt Rinaldo die noch unscheinbare Stadt, deren herrliche Zukunft ihm Malagigi prophezeit hat (XLIII, 55). Eine nahe gelegene einsame Poinsel wird später lieblicher sein als Nausikaas Vaterland (57; gemeint sind die von Herzog Alfonso ausgebaute Insel Belvedere und die berühmten Gärten des Alkinous, Odyssee VII, 112 ff.). Eine Priamel schildert die Pracht der Bauten,

die Schönheit der Pflanzen und die mannigfaltigen Tiere auf dieser Insel (58). Zum krönenden Abschluß der Stanze verwendet der Dichter die antike Vorstellung, daß die Götter bestimmte Landstriche besonders lieben: Venus verläßt Zypern und Knidos, um auf Belvedere zu wohnen. Ähnliches sagt A. im dritten Capitolo, Vers 19—30, zum Lobe von Florenz; ein Landgut in der Provence nennt er sehr schön „von Bacchus und Ceres geliebt" (XXVIII, 92, 4).

Weiter spricht St. Johannes zu Astolfo von dem kleinen Dorf am Po, dem Gott eine prächtige Zukunft bestimmt hat, denn der Kardinal Ippolito soll dort geboren werden. Eine feine, originelle Lobeserhebung bringt A. in zwei Gleichnissen: Gott sorgt sich um die Stadt, wie der Gärtner den Zweig pflegt, der Frucht tragen soll, und der Goldschmied das Gold verfeinert, das zur Fassung für einen edlen Stein bestimmt ist (XXXV, 6 f.).

4. Politik.

Über die politischen Stellen im O. f. und in den kleineren Werken Ariostos handelt ausführlich ein Aufsatz Giuseppe Fatinis, des gründlichen Kenners der politischen Dichtung in Italien[133]). Neben der Verherrlichung estensischer Kriegstaten beschäftigen den Dichter die Fragen seiner Zeit: die Schrecken der Kriege und der Tyrannen, die Ohnmacht des Vaterlandes und die Verwerflichkeit der Söldnerheere und der fremden Eindringlinge, denen A. rät, ihre Energie und Beutelust lieber auf einen neuen Kreuzzug zu wenden (XV, 99, 4; XVII, 73—79). Das Thema „fuori i barbari" bewegt die Dichtung Italiens Jahrhunderte hindurch; Ariostos politische Sorgen sind im ganzen die gleichen, denen Petrarca oft und am schönsten in der einzigartigen Canzone „Italia mia" Ausdruck verlieh. Auch der Stil der politischen Bemerkungen Ariostos erinnert häufig an Petrarca.

Formal ist nicht allzuviel zu bemerken. A. schimpft die Eindringlinge „tedesca rabbia, gallica face, furor da paschi e mandre uscito"[134]); die letztgenannte Umschreibung meint die Schweizer. Die Bekämpften erscheinen unter verschiedenen Gestalten. An die Taten Astolfos anknüpfend verwünscht A. die fremden Söldner als Har-

---

[133]) Italianità e Patria in Lodovico Ariosto. Atti e Memorie della R. Accademia Petrarca, Nuova Serie, Vol. I, Arezzo 1920. Vgl. auch Casellas Vorrede, S. XXVII ff.; Hauvette op. cit. § 217 ff.; Vittorio Cian, L'Ariosto meno conosciuto, Nuova Antologia 16 luglio 1933.

[134]) XXXIII, 41, 4 und 44, 4, nach Petrarca Canzone 128, Vers 35; vgl. Lucanus' furor teutonicus, Pharsalia I, 256. — III, 49, 3; XXVI, 44, 7.

pyien, die Italien verwüsten, bis einst das Vaterland seine nachlässigen Söhne schüttelt und einen neuen Kalais und Zetes zur Vertreibung der Ungeheuer aufruft (Exordium zu XXXIV). In einer langen historischen Aufzählung grausamer Tyrannen verwendet A. wie auch Dante das biblische Bild der gierigen Wölfe (XVII, 3 f. M.: Parad. IX, 131 f.; Jer. 5, 6; Matth. 7, 15).

Aus tiefen Wunden blutet das Vaterland (III, 32, 5; vgl. Petrarca Canz. 128, 2), das selbst auch nicht fehlerfrei ist. Ariostos großartige Invektive gegen das träge Italien steht denen Dantes und Petrarcas an Kraft nicht nach (Purg. VI, 76 ff.; Canz. 53):

O d'ogni vizio fetida sentina,
dormi, Italia imbriaca, e non ti pesa
ch'ora di questa gente, ora di quella
che giá serva ti fu, sei fatta ancella?
(XVII, 76, 5).

Kurz darauf folgt ein leidenschaftlicher Ruf an den Papst, die Verteidigung des Vaterlandes zu übernehmen. A. entwickelt ein großes Wortspiel und nimmt zwei Bilder aus der Bibel und Petrarca (Vers 1 f.: Jes. 22, 22; Vers 4: Canz. 53, 14, 21 ff.).:

Tu, gran Leone, a cui premon le terga
de le chiavi del ciel le gravi some,
non lasciar che nel sonno si sommerga
Italia, se la man l'hai ne le chiome.
Tu sei Pastore; e Dio t'ha quella verga
data a portare, e scelto il fiero nome,
perché tu ruggi, e che le braccia stenda,
si che dai lupi il grege tuo difenda.
(79).

Neben den Wortspielen mit dem Namen ist die metonymische Verwendung des Wappens für Fürsten und Völker ein beliebtes Stilmittel der Panegyrik (z. B. I, 46, 8; XV, 2, 5 und XXXIII, 46, 6). A. baut diese Metonymie gerne zu größerer Bildhaftigkeit aus, indem er Eroberungen, Siege und Niederlagen realistisch durch die Wappen darstellt (XIV, 4, 3; XXXIII, 10, 8; 34, 3; 37, 6; 41, 7; XL, 3, 6).

II. Der Dichter.

1. Lob der Dichter.

Wenn A. dem Lob der Fürsten aufs engste das der Dichter verknüpft, so folgt er einer Tendenz seiner Zeit, zu deren großen Idealen

die harmonische Vereinigung von Dichtung und Kriegshandwerk gehört. Diese Forderung verwirklichen zum Beispiel Ulrich von Hutten, das Musterbild eines deutschen Ritters, und vor allem eine Reihe großer spanischer Dichter, die dem Vaterland mit dem Schwert nicht schlechter als mit der Feder dienten. Bei Boiardo ist das Thema „armas y letras" Gegenstand eines Streitgespräches zwischen Orlando und Agricane. Der wilde Heide, der als Knabe nichts lernen wollte und seinem Lehrer den Kopf zerschlug, legt ausschließlich Wert auf das Waffenhandwerk; Orlando weist ihn jedoch mit einer Verteidigung der Doctrina zurecht (Innam. I, XVIII, 41—45).

Solche theoretischen Erörterungen finden sich im O. f. nicht; A. verwendet den Begriff „armas y letras" zu panegyrischen Zwecken. Es ist hier ein großer, mannigfach verknüpfter Komplex von Lobeserhebungen zu betrachten.

Neben den satirischen Verurteilungen der Frauen stehen zwei Exordien, die den Ruhm des schönen Geschlechtes singen. Die Frauen der Antike haben im Waffenhandwerk und in der Dichtkunst Hervorragendes geleistet; A. führt Harpalyke und Camilla als Beispiele für das erste, Sappho und Corinna für das letztgenannte Verdienst an (XX, 1). Im folgenden entwickelt der Dichter eine merkwürdige Ansicht, die später zu erklären sein wird: die zeitgenössischen Schriftsteller haben aus Neid oder Unwissenheit den Ruhm der Frauen weitgehend totgeschwiegen (2 f.). Aus dieser Auffassung gestaltet das Exordium zum 37. Gesang einen großen Dichter-Panegyrikus. In der Moderne haben sich die eben erwähnten Mißstände gebessert; jetzt fehlt es den Frauen nicht an Verehrern. Unter ihnen werden einige kriegerische Fürsten besonders herausgestellt, denen es nicht genügt, durch ihre Taten Gegenstand der Dichtung zu werden; sie ergreifen auch selbst zum Ruhme der Frauen die Feder. So tut Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto:

C'è il mio signor del Vasto, a cui non solo
di dare a mille Atene e a mille Rome
di sé materia basta, ch'anco accenna
volervi eterne far con la sua penna.
(XXXVII, 13, 5).

Graf Luigi Gonzaga da Gazolo, ein großer Kriegsmann, ist um seiner edlen Gattin Isabella Colonna willen ein Freund der Frauen. Von Mars und den Musen geliebt (8, 6) ist er ebenfalls zugleich Gegenstand poetischer Lobeserhebung und selbst Dichter (10, 7). Größer als Vergil, schmückt er die Ufer seines Heimatflusses mit neuartigen Trophäen:

Nuovi trofei pon su la riva d'Oglio;
ch'in mezzo a ferri, a fuochi, a navi, a ruote
ha sparso alcun tanto ben scritto foglio,
che 'l vicin fiume invidia aver gli puote.

(12, 1).

Apollo und Mars sind die Schutzherrn des Grafen, was in einem früheren Gesang dadurch ausgedrückt wurde, daß er das allegorische Untier mit Bogen und Pfeilen bekämpft, die ihm Phoebus gab (der mit diesen Waffen den Riesen Tityos und den Drachen Python erlegte), während Mars ihm das Schwert umgürtete (XXVI, 50, 5; vgl. XLII, 89, 7 ein anderer doppelt Gekrönter). Papini berichtet in der Anmerkung zu dieser Stelle, daß der Gonzaga Ariosto antwortete und scherzend die Befürchtung aussprach, die Nachwelt könnte von der Lektüre seiner Verse ungünstig beeindruckt werden und dann auch seinen Kriegsruhm in Zweifel ziehen.

Mit mythologischem Prunkwerk umrahmt A. den Preis der fürstlichen Dichter. Der Gonzaga läßt Parnass und Kynthos vom Lob der Frauen widerhallen (XXXVII, 9, 3; vgl. XXIX, 29, 7). Ercole II. d'Este, Herzog von Chartres, entfaltet wie ein mit wohltönender Stimme begabter Schwan seine Schwingen und trägt den Namen der Frauen bis zum Himmel (XXXVII, 13, 1). — Außerdem hat das schöne Geschlecht seine Sache selbst in die Hand genommen; als eine für alle will A. Vittoria Colonna nennen (15 f.). Diese Dichterin besang ihren toten Gatten, den Feldherrn Pescara, und ist infolgedessen ein ideales Objekt für metaphorische Lobeserhebungen, die vom Beruf des Dichters als Verleiher der Unsterblichkeit ausgehen (16, 5; 18, 5; 19 f.; s. a. XLVI, 9, 5); äußerst kunstvoll ist ihr Lob auf der doppelten Eigenschaft Phoebus Apollos als Sonnengott und als Quell dichterischer Inspiration aufgebaut:

Come Febo la candida sorella
fa piú di luce adorna, e piú la mira,
che Venere o che Maia o ch'altra stella
che va col cielo o che da sé si gira:
cosí facundia, piú ch'all'altre, a quella
di ch'io vi parlo, e piú dolcezza spira;
e dá tal forza all'alte sue parole,
ch'orna a' dí nostri il ciel d'un altro sole.

(17).

Diese Stanze ist ein besonders gutes Beispiel des panegyrischen Stils, dem Gedankentiefe und Stimmungsgehalt fremd sind, der aber

doch durch Formvollendung und originelle Bildersprache zu wirken versteht.

Einen anderen schönen Ausdruck gibt A. der engen Verbindung zwischen Dichter und Fürst in der Bildbeschreibung des Brunnens, wo die Statuen der Fürstinnen auf den Schultern ihrer Sänger ruhen. Sorgfältige metaphorische Lobeserhebungen preisen die Dichter; A. verwendet das Orpheus-Motiv, von dem wir schon bei den petrarkistischen Klagebildern sprachen. Cammillo Paleotti singt so süß, daß die Flüsse seiner Heimat ihm staunend lauschen wie einst der Amphrysos Apollo, der als Hirt an seinen Ufern saß (XLII, 88, 5). Das Motiv der lauschenden Natur erfährt eine weitere Steigerung, wenn es von zwei Dichtern heißt, daß ihr Gesang den Po zum Stillstand bringt (vgl. VI, 40, 1; Ariosto Capitolo XI, 75; Innam. II, XXVII, 1 f. Arion):

. . ambi faran tra l'una e l'altra riva
fermare al suon de' lor soavi plettri
il fiume ove sudâr gli antiqui elettri.
(XLII, 92, 6).

2. Aufgabe des Dichters.

Die bisher betrachteten Stellen zeigen, wie nach Ansicht der Renaissance die Aufgabe des Dichters darin besteht, daß er der Nachwelt den Ruhm hervorragender Menschen überliefert. Ein treffendes Beispiel für die Wichtigkeit dieses Amtes sind die in einem Exordium aufgezählten antiken Maler, deren Namen dank der Literatur fortleben, obwohl ihre Werke zerstört sind (XXXIII, 1). Als höchstes Lob sagt A. von Fürsten und Frauen, daß ihre Verdienste ein Thema für die Dichtung sind (III, 56, 5; XIII, 65, 3; XXIX, 29; XXXVII, 10, 7; 13, 6). Mit der Verherrlichung der Este folgt A. also einer Vorschrift seines Berufs; einmal stellt er sich sogar, als ob sein ganzes Werk nur dem Preis der verschiedenen Helden diene (XXXVII, 24). Beim Tode Isabellas spricht der Dichter:

. . vattene in pace, alma beata e bella!
Cosí i miei versi avesson forza, come
ben m'affaticherei con tutta quella
arte che tanto il parlar orna e come,
perché mille e mill'anni e piú, novella
sentisse il mondo del tuo chiaro nome.
(XXIX, 27, 1).

Auch das Lob der eigenen Herrin vergißt A. nicht; an dem Brunnen, der die Statuen der Fürstinnen und ihrer Dichter trägt, bildet er sich mit ihr zusammen ab (XLII, 93—95). Im Gegensatz zu den früher behandelten Zwischenbemerkungen Ariostos über sein eigenes Liebesleben spricht der Dichter hier ernsthaft und setzt seiner Liebe ein unvergängliches Denkmal von großartiger Schönheit; es ist fast undenkbar, daß die drei Stanzen sich auf eine andere als Alessandra Benucci beziehen könnten. Stolz besingt der Dichter die edle Gestalt Madonnas, die trotz ihres schlichten Gewandes schöner als alle glänzenden Fürstinnen ist. Ein Ideal Ariostos, das aus mehreren seiner Gedichte spricht, ist die heimliche Liebe; des Dichters Tintenfaß trug einen Amor, der den Finger auf die Lippen legt. So umgibt der Liebende auch hier seine Huldigung mit einem Schleier des Geheimnisses:

Dolce quantunque e pien di grazia tanto
fosse il suo bello e ben formato segno,
parea sdegnarsi che con umil canto
ardisse lei lodar sí rozzo ingegno,
com'era quel che sol, senz'altri a canto
(non so perché), le fu fatto sostegno.
Di tutto 'l resto erano i nomi sculti;
sol questi duo l'artefice avea occulti.
(XLII, 95).

3. Macht des Dichters.

Eine notwendige Folge der Auffassung, daß der Nachruhm ausschließlich von der Literatur abhängt, ist die Betonung der großen Macht, die damit den Dichtern zufällt. A. verwendet dies Thema zunächst für Zwecke der Komposition, um einen Ausgangspunkt für seinen Panegyrikus der Fürstinnen zu finden. In den beiden oben erwähnten Exordien stellt er die übertreibende Behauptung auf, daß die Dichter bei der Ausübung ihres Amtes oft willkürlich vorgehen.

Wenn die hervorragenden Taten der antiken Frauen häufig nicht den ihnen gebührenden Ruhm gefunden haben, so ist das der Unwissenheit oder dem Neide der zeitgenössischen Schriftsteller zuzuschreiben; für die Gegenwart steht Besseres zu hoffen (XX, 1—3). Das zweite Exordium führt den Gedanken weiter. Die Frauen der Antike hätten selbst dichten und sich so vom Neide der Schriftsteller unabhängig machen sollen, deren Lügenhaftigkeit tausende von Namen in Vergessenheit getaucht hat, die der Unsterblichkeit wohl würdig gewesen wären (XXXVII, 1—7).

Dies in spielerischem Tone vorgebrachte Mißtrauen gegen die Überlieferung findet sich in einer ausgedehnteren Behandlung des Themas „Macht der Schriftsteller" wieder.

Zahllose Dichter vor und nach A. weisen selbstbewußt und häufig sogar drohend auf die Macht hin, die ihnen als Verteilern des Nachruhms gegeben ist. A. äußert sich hierüber ganz im allgemeinen und ohne jede Anspielung auf bestimmte Verhältnisse. Er hüllt seine Gedanken in eine originelle Form, indem er sie dem Evangelisten Johannes in den Mund legt, der Astolfo auf dem Monde die große Allegorie der Zeit und der Dichter erklärt (XXXIV, 91 f.; XXXV, 10—30). Die Allegorie gibt eine sehr heftige Satire der schmeichlerischen Höflinge (s. besonders 20 f.), die das Gedächtnis des toten Fürsten nur wenige Tage hindurch bewahren, während die Dichter seinen Namen der Vergessenheit entreißen und ihn unsterblich machen.

Hieran knüpft der Evangelist seine Mahnung an die Fürsten, dem Beispiel Augustus' zu folgen und die Schriftsteller nicht Not leiden zu lassen, sondern sich ihre Freundschaft zu sichern (22 ff.). In den folgenden Stanzen geschieht nun etwas sehr Eigentümliches: A. führt seine machtvolle und leidenschaftliche Verteidigung der großen Aufgabe des Dichters ins Heitere über, wobei er wieder von dem Satz ausgeht, daß der Überlieferung nicht zu trauen ist. Wie immer weiß die Kunst des Dichters den Übergang vom Ernst zum Scherz fast unmerklich zu vollziehen. Da der Nachruhm vom Wohlwollen der Schriftsteller abhängt, so ist nur ein Schritt zu der Behauptung, daß die wirklichen Taten der Fürsten gänzlich belanglos sind. In heiterer Weise zeigt A. an antiken Beispielen, welche Fälschungen die Überlieferung begeht, die angeblich Ruhm und Schande ohne Rücksicht auf das wahre Verdienst austeilt (25 ff.). Diese scherzhaften Verdrehungen steigern sich bis zu einem berühmten antiken Paradoxon: in Wahrheit gewannen die Trojaner den Krieg gegen die Griechen, und Penelope war eine schamlose Dirne (28; vgl. Papinis Anmerkung).

Nimmt man hierzu einige satirische Bemerkungen aus der voraufgehenden Schilderung des Mondtales, wo z. B. die Verse zum Lob der Herren als zerplatzte Grillen erscheinen (XXXIV, 77, 7; s. a. 85, 3), so liegt die Erklärung nahe, daß A. seine eigene Panegyrik ironisiere und damit ihre Wirkung ins Gegenteil kehre. Es ist seltsam, daß, soweit ich sehe, die Vertreter einer ironischen Auffassung der Panegyrik diese bedeutsame Stelle nie als Stütze für ihre Meinung anführen. Trotzdem würde eine solche Auslegung zu weit gehen. Wir sahen, wie A. immer wieder unmerklich von einer Tonart in die andere gleitet und es in der Zerbino-Gabrina-Episode sogar fertig

bringt, zwei Motive zu gleicher Zeit durchzuführen. Ein Leser, der nicht die Beweglichkeit besitzt, sich der ständig wechselnden Einstellung des Dichters anzupassen, muß zu falschen Urteilen kommen. Wir stehen mitten in der Mond-Episode, der reizvollsten Satire des menschlichen Lebens, die je geschrieben wurde; die Analyse Raniòlos (op. cit. S. 31 ff.) vermittelt das Verständnis für die seltsamen Sprünge, die Ariostos launische Phantasie hier macht. In diesem wunderlichen Rahmen muß man dem Dichter die erwähnten bizarren Ausfälle zugute halten; es sind spielerische Arabesken, die jedoch die Ernsthaftigkeit des Grundmotivs nicht überdecken. Es liegt A. wirklich am Herzen, für die Rechte des wahren Dichters gegen die Anmaßung eitler Hohlköpfe zu Felde zu ziehen. Trotzdem kann er es nicht unterlassen, in der Mondwelt, wo die Nichtigkeit aller Werte dargestellt wird, auch seinen eigenen Angriff zu ironisieren: A. spielt mit dem Begriff der Wahrheit, wie er es in den Kampf- und Zauberschilderungen so oft tut. Wir begehen einen folgenschweren Fehler, wenn wir diesen bizarren Seitensprung nicht als solchen erkennen. Die Worte Ariostos über das geringe wirkliche Verdienst der vom Sänger Gepriesenen enthalten sicher ein Quentchen versteckter Bosheit, das indessen nicht dazu berechtigt, allen panegyrischen Stellen des Gedichtes die Ernsthaftigkeit abzusprechen.

Daß die Verteidigung des Dichterberufes im wesentlichen ernst gemeint ist, geht zur Genüge aus den wuchtigen Worten des Unwillens über die Not der Dichter hervor, mit denen der Evangelist seine Rede schließt:

Duolmi di quei che sono al tempo tristo,
quando la cortesia chiuso ha le porte;
che con pallido viso e macro e asciutto
la notte e'l dì vi picchian senza frutto.
Sì che continuando il primo detto,
sono i poeti e gli studiosi pochi;
che dove non han pasco né ricetto,
insin le fere abbandonano i lochi. —
(XXXV, 29 f.).

III. Ariosto und sein Werk.

Unter der Überschrift „Abschweifungen" bleibt nur noch einiges über die zahlreichen illusionsstörenden Zwischenbemerkungen des Dichters zu sagen. Die inhaltlich bedeutsamen unter ihnen sind am

passenden Ort erwähnt worden; hier kommt es darauf an, einen Einblick in die Komposition des Gedichtes zu eröffnen. Bei dieser Gelegenheit werden wir auch die Exordien und den nach den Regeln antiker Poetik aufgebauten Beginn des O. f. kurz besprechen.

In dem vom Cantastorie vorgetragenen Volksepos wendet sich der Sänger öfter, besonders zu Beginn und am Ende der einzelnen Gesänge, zu seinen Hörern; die neue Gattung beobachtet nicht mehr die strenge Unpersönlichkeit des antiken Epos. Ariostos Kunst schafft aus diesem überkommenen Kompositionselement einen der größten Reize des O. f. Das dauernde Dazwischenreden des Dichters trägt zur Schaffung jener Atmosphäre der Distanziertheit bei, von der eingangs gesprochen wurde. Ein Beispiel hierfür ist der Beginn der zweiten Wahnsinnsschilderung. Ariostos Kunst hat die Aufgabe, das Grausige der Ereignisse zu mildern; der Dichter überlegt einleitend seine Komposition und erinnert so daran, daß die Schreckenstaten des Wahnsinns sich nicht vor den Augen des Lesers *ereignen*, sondern wie eine unwirkliche, staunenerregende Mär nur *erzählt* werden:

Pazzia sará, se le pazzie d'Orlando
prometto raccontarvi ad una ad una;
che tante e tante fur, ch'io non so quando
finir: ma ve n'andrò scegliendo alcuna
solenne et atta da narrar cantando,
e ch'all'istoria mi parrá oportuna;
né quella tacerò miraculosa,
che fu nei Pirenei sopra Tolosa.

(XXIX, 50).

Keiner hat diese Seite der Kunst Ariostos besser erkannt als Goethe, dessen wenige Verse über den O. f. manche scharfsinnige Untersuchung aufwiegen:

. . Die Schalkheit lauscht im Grünen halb versteckt,
Die Weisheit läßt von einer goldnen Wolke
Von Zeit zu Zeit erhabne Sprüche tönen,
Indeß auf wohlgestimmter Laute wild
Der Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint,
Und doch im schönsten Takt sich mäßig hält.

(Torquato Tasso I, 4).

1. Die Exordien.

Goethe hat also auch von Ariostos Moralsprüchen eine sehr hohe Meinung. Hingegen spricht De Sanctis von ganz hübsch gereimten

Gemeinplätzen; so zeigt auch die übrige Kritik bei der Beurteilung der Gnomik Ariostos alle Schattierungen des Lobes und des Tadels.

Die gnomischen Bestandteile des O. f. sind nicht unerheblich. Zahlreiche Sprichwörter und Sentenzen allgemeiner Lebensweisheit begleiten im ganzen Gedicht das Geschehen[135]); ausgedehnte Reflexionen geben die Exordien. Man kann sagen, daß Ariostos Kunst, die neben dem delectare auch das docere nicht außer Acht läßt, dadurch im horazischen Sinne eine Hauptstreitfrage der italienischen Poetik des 16. Jahrhunderts löst: ob nämlich das Ziel der Kunst im Vergnügen oder in der moralischen Belehrung liegt[136]).

Wir sehen von den kurzen Sentenzen ab und beschränken uns darauf, einige Worte über die Exordien zu sagen. Es war ohne Zweifel ein guter Gedanke, jeden Gesang mit Erörterungen allgemeiner Art einzuleiten, die A. stets geschickt mit dem Gang der Handlung zu verknüpfen weiß (s. besonders XLIII, 5). Indessen kann sich der Leser trotz der mannigfaltigen Themen, die behandelt werden, des Gefühls einer gewissen Eintönigkeit auf die Dauer nicht erwehren. Mancher wird geneigt sein, Boiardos naiven Anreden an die heitere, edle Zuhörerschaft und vor allem seinen frühlingsfrischen Natureingängen den Vorrang vor Ariostos Manier zu geben (s. Innam. Buch II, Ges. I, VIII, XIX, XX; Buch III, Ges. II, III). Dies Urteil will jedoch nur sagen, daß die Gesamtheit der Exordien zu einförmig ist. Einzeln betrachtet sind viele Gesangsanfänge von hohem Reiz; es braucht nur an die Abhandlungen über Liebesdinge und vor allem an die bezaubernde Einleitung zur Giocondo-Geschichte (XXVIII) erinnert zu werden.

Die Exordien des ersten und dritten Gesanges sind vom Standpunkt der Poetik aus interessant. A. beginnt sein Gedicht nach der Art der Antike, indem er zunächst den Inhalt angibt und auf die Originalität des Gegenstandes hinweist (I, 2, 1; vgl. Horaz Carm. III, I, 2 f.; XXV, 7 f. S. Romizi S. 31). Während die Antike das Gelingen des Werkes von der Gnade Apollos und der Musen abhängig machte (Vergil Georg. IV, 6 f.; Horaz Carm. I, I, 32 ff.), erhebt A. die Geliebte zur Herrin seiner Gedanken und seiner Kunst (I, 2, 5; vgl. XXII, 2, 1). Wir sahen, daß man aus diesen formelhaften Wen-

---

135) Eingestreute Sentenzen z. B. V, 48, 3; VII, 30, 3; X, 14, 5; 54, 1; XX, 20, 3. Eine ausführliche Aufzählung der Sentenzen und Sprichwörter gibt Ferrazzi op. cit. S. 110—135. Für die Sprichwörter zitiert Ferrazzi noch Niccola Castagna, I Proverbi dell'Ariosto tratti dal Poema e illustrati, Ferrara 1877. Eine Aufzählung der Exordien-Themen bei Bolza op. cit. S. LXXX f.

136) Vgl. Vincenzo Jovine op. cit. (Anm. 110) S. 66. — Horaz Epist. ad Pis. 333 ff.

dungen nicht auf die Mitarbeit einer Frau am Werke schließen darf[137]). Auch zu Beginn des zweiten Capitolo, eines epischen Fragmentes, singt A.:

Voi l'usato favor, occhi soavi,
date all'impresa, voi che del mio ingegno,
occhi miei belli, avete ambe le chiavi.
Altri vada a Parnaso o a Cirra; io vegno,
dolci occhi, a voi; né chieder altra aita
a' versi miei se non da voi disegno.
(Vers 4—9).

Weiter widmet eine Captatio benevolentiae das Werk dem Maecenas des Dichters, Kardinal Ippolito, und A. kleidet seine Bitte um gnädiges Gehör in eine anmutige Form:

. . . se voi mi date orecchio,
e vostri alti pensier cedino un poco,
sí che tra lor miei versi abbiano loco.
(4, 6; vgl. Horaz Epist. II, I, 1 ff.).

Es muß auffallen, daß die Einleitung keine feierliche Invocatio enthält. Auch im weiteren Verlauf des Gedichtes macht A. von dieser Form keinen Gebrauch; er verstößt damit gegen eine der Vorschriften des Epos. Dante fleht zu Beginn des Purgatorio und des Paradiso ausführlich die Musen und Apollo um ihren Beistand an; Poliziano, dessen Einleitung zu den „Stanze per la Giostra" ganz ähnlich wie die des O. f. aufgebaut ist, bringt eine Invokation Amors (I, 2 f.; s. a. 69), und Boiardo ruft immer wieder, besonders vor der Schilderung schrecklicher Kämpfe, die Nymphen des Parnass, Mars und Venus, die Geliebte, ja sogar Gott selbst zu Hilfe (Innam. II, IV, 1; XII, 1; XXI, 1; XXII, 1 ff.; XXX, 42, 5; XXXI, 19).

A. will in der Hauptsache Erzähler sein; der gehobene Ton der Anrufung liegt ihm nicht. Die einzige Stelle, die einer Invocatio nahekommt, ist die feierliche Einleitung zum dritten Gesang, in dem die Verherrlichung der Este beginnt. Nachdem der Dichter sich selbst zu größerem furor poeticus angefeuert hat (III, 1), apostrophiert er mit einem wirkungsvollen Kunstgriff, den wir schon einmal erwähnten (XXXVII, 17), Apollo zugleich als Sonnengott und als Sänger (2 f.). Indessen ruft A. den Gott nicht um Hilfe an, sondern gibt nur die übliche und öfter wiederholte Bescheidenheitserklärung

[137]) Ein Artikel von Luigi Piccioni meint, Ariostos Verse seien an die Muse gerichtet. Gli amori dell'Ariosto e una invocazione del poeta, Rivista d'Italia Anno XXVI, 1923, Vol. II, S. 493 ff.

ab, daß seine Kräfte der Aufgabe nicht gewachsen sind (vgl. I, 2, 6; 3; XVIII, 1, 3; XLII, 95, 3. S. a. XXXVIII, 78, 3 und Dante Parad. I, 34 ff.):

E volendone a pien dicer gli onori,
bisogna non la mia, ma quella cetra
con che tu dopo i gigantei furori
rendesti grazia al regnator de l'etra.

(III, 3, 1).

Ebenso wie Poliziano schließt A. mit einem Versprechen ab: das Gebotene ist nur als ein Vorläufiges anzusehen, und für die Zukunft hofft er bessere Arbeit zu liefern (3, 5; 4, 1; Giostra I, 5 f.).

2. Der Dichter bei der Arbeit.

Ariostos Zwischenbemerkungen machen sogar vor seiner eigenen Arbeit nicht halt; zu den reizvollsten Eigentümlichkeiten des O. f. zählen die Einblicke, die wir in die Werkstatt des Dichters tun. Er erwähnt, daß er Dinge, die schon bei Boiardo stehen, als bekannt voraussetzen darf, anderes übergehen will, weil es zu weit führen würde. A. fingiert, daß er wirklich Überliefertes berichtet, führt Turpin als Quelle an und übt sogar Quellenkritik; auch setzt er sich — und manchmal recht ausführlich — mit der Meinung des Lesers auseinander[138]). XLII, 20—22 findet A. eine hübsche Gelegenheit zur ehrenden Erwähnung eines zeitgenössischen Flottenführers, indem er sich mit ihm in geographische Diskussionen über die Beschaffenheit einer Insel einläßt.

Mit bewundernswerter Sicherheit meistert A. die überaus verwickelte Komposition des Gedichtes, in dem die Fäden der Handlung sich vielfach kreuzen, dauernd abgerissen werden und ebenso häufig der Anknüpfung bedürfen. Bei der Wiederaufnahme der Erzählung stellen kurze Inhaltswiederholungen den Zusammenhang her (z. B. XXVI, 3; XXVIII, 96). Auch das Abbrechen geschieht meistens nicht beiläufig, sondern es wird kunstvoll ausgestaltet; der Dichter erhebt sich über seinen Stoff und vergißt nicht, daß er frei mit der Komposition schaltet. A. wendet sich zum Leser und setzt ihm seinen Plan

138) Zwischenbemerkungen des Dichters: XXVI, 100 f.; XLI, 26 f. — XXIX, 50; XXXIV, 81; XXXVII, 15 f.; XL, 1. — XI, 81 f.; XXIX, 6 f.; XXXVII, 24. (Vgl auch Stellen wie XI, 37, 6; 51, 4; XII, 17, 6; 49, 6; XVI, 26, 5). — XXIV, 44 f.; XXIX, 56, 5; XXXIV, 86, 5. — XV, 73; XXV, 72. — VI, 59, 5; VII, 1 f.; XVIII, 46, 5; XXXVIII, 1 ff.

auseinander (XII, 66; XXX, 17, 1). In höchst reizvoller Weise gibt er XXXII, 1—3 eine Art Rechenschaftsbericht über den Stand der Komposition, über Dinge, die er schon zu erzählen versprach, dann aber vergaß, usw. Am liebsten stellt sich der Dichter beim Wechseln des Schauplatzes, als ob er den Wegen der Helden wirklich folge: er springt vom Mond auf die Erde, weil er sich nicht länger in der Höhe halten kann, überquert ohne Schiff das Meer und reist in verschiedenen Ländern[139]). Eine andere amüsante Vorstellung ist, daß die Personen in der Lage in der sie verlassen werden warten müssen, bis der Dichter als Spielleiter sich ihnen wieder zuwendet (XVI, 19, 5; XLIV, 18, 7). Es wäre unbillig, einem andern Thema zuliebe Ruggiero so lange im Meere schwimmen zu lassen, daß er ertränke (XLI, 46, 6). Von Astolfo heißt es:

Di questo altrove io vo' rendervi conto;
ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi,
il qual mi grida, e di lontano accenna,
e priega ch'io nol lasci ne la penna.

(XV, 9, 5).

Alle diese Stellen betonen in illusionsstörender Weise, wie der Dichter seine Personen nach Belieben lenkt (s. hierzu besonders XXIX, 2). —

Für sein Werk gebraucht A. verschiedene schöne Bilder. Beim Abbrechen der Erzählung oder an den Gesangsschlüssen stellt er häufig sein oberstes Kunstprinzip heraus: Abwechslung und Vermeidung der Langeweile[140]). An einer solchen Stelle erscheint der Dichter als Sänger:

Signor, far mi convien come fa il buono
sonator sopra il suo instrumento arguto,
che spesso muta corda, e varia suono,
ricercando ora il grave, ora l'acuto.

(VIII, 29, 1).

Auch am Schluß des 29. Gesanges spricht A. von seinem Instrument; in der letzten Stanze des 14. Gesanges gebärdet er sich wie ein Bänkelsänger und bittet um Entschuldigung, daß die Heiserkeit ihn

---

139) XXXV, 31, 1; XXXIX, 19, 1. XXII, 4, 5; XXXIII, 95, 7; XLII, 23, 5. S. a. XIX, 17, 5; vgl. Innam. III, V, 48, 3.

140) VIII, 21, 5; XIII, 80, 5; XIV, 65, 1; vgl. Dante Parad. XXXIII, 142 (M.). S. den Schluß der Gesänge X, XXIII, XXVIII (vgl. XXIV, 88, 7) und XL und vgl. im zweiten Buch des Innam. den Schluß der Gesänge IV, X und XXIII.

nötigt, sein Lied einzustellen (vgl. Innam. II, XIII, 66; XXX, 62, 8 f.).

Bei der Erwähnung anderer Dichter spricht A. ebenfalls vom Plektron, der Tuba usw.; Homer heißt XXXVII, 20, 1 „la chiara meonia tromba". Daneben stehen Tinte, Feder und Papier metonymisch für die Werke der Schriftsteller; so braucht A. auch für sein eigenes Gedicht neben den Bildern aus der Kunst des Sängers und des Zitherspielers die einfache Realität, das geschriebene Buch[141]). Der Dichter bei der Arbeit:

Deh perché a muover men son io la penna,
che quelle genti a muover l'arme pronte?
(XIV, 108, 5).

Ähnlich wie Dante und Boiardo begründet A. den Gesangsschluß damit, daß sein Blatt von allen Seiten vollgeschrieben ist (XXXIII, 128, 7; Innam. III, III, 22, 3; M.: Purg. XXXIII, 139 f.).

Wohl der treffendste Vergleich, den A. für sein Werk findet, ist der einer großen Webearbeit; er gebraucht ihn wiederholt beim Abbrechen der Erzählung (II, 30, 5; XIII, 81, 1; XXII, 3, 5). Maruffi verweist auf Webe-Metaphern bei Dante Parad. XVII, 100 ff. und Tasso Gerus. IV, 24, 7; hinzufügen ließe sich Petrarca Sonett 40, 2. — Einmal spricht A. von seiner Dichtertätigkeit in Bildhauer-Metaphern (III, 3 f.).

Die Darstellung der Dichtung als einer Schiffahrt ist ein altes und sehr verbreitetes Motiv[142]). Meist werden die Schwierigkeit und der Umfang des Themas mit dem gefahrvollen Meer verglichen; mit diesem Bilde drückt A. aus, daß er das Lob Isabellas d'Este nicht erschöpfend behandeln kann (XIII, 61, 5; 73, 8). Neue und unvergängliche Formung gibt unser Dichter dem Motiv, wenn er zu Beginn des letzten Gesanges sich selbst als einen Schiffer darstellt, der nach langer gefahrvoller Fahrt endlich in den Hafen einläuft und von zahlreichen Freunden empfangen wird. Die glückliche Vollendung

141) XIII, 65, 4; XXX, 16, 8; XXXVII, 20, 8; XLII, 92, 7; u. ö. — XX, 3, 3; XXVI, 41, 5; XXXVII, 7, 7; XLVI, 15, 6. — XI, 30, 4; XVI, 1, 6; XXVIII, 3, 1; XXIX, 2, 5; XXXVII, 15, 3; vgl. Dante Purg. XXVI, 64; Petrarca Canzone 72, 78; Giostra II, 8, 5.

142) Vergil Georg. II, 41 ff.; Ovid Fasti I, 4 und II, 863 f. — Boileau Epître I, 6. — Dante gibt dem Motiv wundervolle Formung zu Beginn des Purgatorio und Parad. II, 1 ff.; s. a. XXIII, 67 ff. — Boiardo Innam. II, XVII, 1 ff.; III, I, 1. Sehr häufig und in eigentümlichen Formen gebraucht Pulci das Bild des Schiffes für sein Werk; vgl. Robert Halfmann, Die Bilder und Vergleiche in Pulci's Morgante, Marburg 1884 (Ausgaben und Abhandlungen etc. ed. Stengel Nr. XXII), S. 24 f.

eines Lebenswerkes berechtigt den Dichter zum Stolz, und das Bild des heimkehrenden Schiffes leitet in wundervoller Würde den Abschluß des Gedichtes ein:

Or, se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano a discoprirsi il porto;
sí che nel lito i voti scioglier spero
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;
ove, o di non tornar col legno intero,
o d'errar sempre, ebbi giá il viso smorto.
Ma mi par di veder, ma veggo certo,
veggo la terra, e veggo il lito aperto.

(XLVI, 1).

Anhang: Die Gleichnisse[143]).

I. Die unbeseelte Natur.

1) Wind, Blitz und Unwetter: XXIV, 99, 3; XLV, 72. — V, 53, 8; IX, 29, 7; XI, 35, 1; XVI, 43, 5; XXIV, 63, 3; XXVII, 25, 5; XXX, 51, 4; XXXII, 100, 1; XXXIII, 50, 1; XXXVII, 3, 8; 102, 3.
2) Sonne: III, 57, 2; XI, 6, 8; XXVI, 43, 7; XXXII, 80, 5; XLV, 36, 1; 37, 1; 38, 1. (S. a. XIV, 99, 7 die Sterne).
3) Frühling: XLV, 26. — XI, 65, 1; 68, 5; XIX, 29, 6; XXXVI, 40, 1.
4) Meer und Flüsse: XXIV, 9; XXVI, 111; XXXVII, 92; 110; XXXIX, 14; XL, 31. — VII, 14, 4; X, 40, 3; XIV, 99, 5; XVI, 56, 7; 68, 5; XVIII, 154, 1; XXVI, 109, 6; XLIV, 62, 5; XLV, 112, 3; XLVI, 121, 6.
5) Fels und Klippe: XVIII, 11, 1; XXI, 16, 1; XXIV, 106, 7; XXXVI, 21, 6; XLIV, 61, 5; XLV, 73, 3.
6) Die Pflanzen: XXXII, 108, 1. — V, 23, 3; VII, 29, 1; X, 9, 3; XIII, 69, 8; 70, 2; XIV, 99, 3; XVI, 6, 4; 50, 8; 68, 4; XVIII, 153, 1; XXI, 15, 1; 16, 3; XXIII, 67, 7; XXIV, 2, 3; 5, 7; XXV, 69, 5; XXVII, 119, 8; 120, 3; 121, 4; XXXII, 47, 1; XLI, 2, 7; XLIII, 169, 5; XLV, 73, 1; 112, 1.
7) Die Rose: I, 42 f. — X, 11, 3; XXIV, 80, 4; XXVIII, 27, 8; XXXVII, 28, 3.

II. Das Leben der Tiere.

1) Raubtier und Beute: I, 34; XII, 77; XIV, 37. — IV, 25, 3; XI, 20, 2; XII, 78, 7; XIV, 29, 8; XVI, 23, 1; 51, 7; XVIII, 178, 1; XXIV, 16, 3; XXXI, 58, 5; XXXVII, 43, 6; XLVI, 67, 8.
2) Raubvogel und Beute: II, 44; X, 103; XXV, 12. — II, 38, 4; 39, 1; 50, 3; XI, 20, 3; XII, 84, 5; XXVII, 89, 3; XLII, 8, 5.
3) Andere Vögel: II, 49; XXVI, 17; XLVI, 111. — IV, 43, 7; XI, 65, 5; XIV, 109, 5; XX, 92, 7; XXII, 21, 3; XXVII, 136, 1; XXX, 11, 6; 93, 4; XXXIX, 31, 8; XLIII, 63, 3; XLV, 39, 5.
4) Der Hund: II, 5; XLVI, 138. — I, 75, 3; XIX, 42, 5; XX, 139, 1; XXXVII, 78, 3.
5) Das Pferd: XV, 28, 5; XX, 64, 3; 131, 7; XLV, 71, 1.
6) Die Schlange: XIII, 38, 5 und 39; XVII, 11; XXXIX, 32, 3. — XXXII, 19, 7; XXXVII, 78, 1.
7) Insekten: X, 105. — XIV, 109, 1; XX, 82, 7; XLIV, 45, 5.
8) Löwe und Stier: XVIII, 14 f. — XVIII, 151, 5; XXVI, 120, 5.
9) Der Stier: XVIII, 19; XXVII, 111. — XI, 42, 1.
10) Der Bär: XI, 49, 1. — XI, 1, 5; XXIX, 46, 5.
11) Verschiedene Tiere: I, 62, 1; IV, 22, 5; XI, 32, 3; XIV, 120, 3; XVII, 112, 2; XVIII, 36, 5; XX, 91, 7; 103, 3; 120, 3; XXVII, 57, 1; 119, 5; XXVIII, 100, 7; XXIX, 10, 4; XXX, 56, 1; XXXIV, 19, 8.

143) Die Grenze zwischen Vergleich und Gleichnis ist fließend. Für eine Zusammenstellung der Sachgebiete mußte die Auswahl strenger sein als bei Tappert, der mit der Bezeichnung „Gleichnis" etwas zu freigiebig umgeht. Es fehlen also hier einige Bilder, die Tappert unter die Gleichnisse rechnet. — Für jedes Gebiet sind die großen, mehr als vier Verse umfassenden Gleichnisse von den übrigen getrennt und vorangestellt worden.

III. Die Jagd.

1) Der Jagdhund: VIII, 33; XVII, 88, 8 und 89; XXXIX, 10. — XII, 36, 3; XXIV, 62, 1; XXV, 17, 1; XXVII, 6, 5; XXIX, 61, 7.
2) Der Jagdfalke: IV, 46, 7; XXI, 63, 1; XXIV, 96, 1; XXIX, 56, 1.
3) Der Jagdleopard: XXXIX, 69. — VIII, 7, 3; XXVI, 93, 6.
4) Großtierjagd (Wolf, Eber, Bär, Löwe, Tiger, Stier): IX, 73, 6 und 74; XVIII, 35; XIX, 7; XXXVII, 95. — IX, 65, 5; XI, 42, 1; XV, 50, 1; XVIII, 22, 1; XXIII, 92, 7; XXXIX, 52, 5.
5) Kleintierjagd (Fuchs, Hase, Frösche): IX, 69; XII, 87; XXVII, 27, 3. — X, 7, 5; XXII, 74, 5.
6) Fisch- und Vogelfang: IV, 39, 2; IX, 65, 7; 67, 1; X, 110, 3; XXIII, 105, 3; 135, 5.

IV. Ereignisse aus dem Menschenleben.

1) Spiele und Feste: I, 11, 3; VII, 55, 3; VIII, 29, 1; XIII, 37, 5; XVIII, 112, 1; XIX, 84, 3; XXI, 9, 5; XXXII, 80, 1.
2) Der Verbrecher: II, 11, 4; XXXII, 10, 5; XXXIV, 7, 6; XXXVII, 88, 3; XLV, 64, 3; XLVI, 66, 5.
3) Der Kranke: XXVIII, 90; XXX, 2. — XXV, 43, 1; XXXI, 30, 3.
4) Brand und Blitzschlag: XX, 89. — XVI, 88, 1; XXVII, 22, 7.
5) Der Geizhals: XXVIII, 100, 3 und XLV, 34, 1.
6) Mutter und Kind: I, 53, 1 und XLIV, 92, 1.
7) Verschiedenes: VII, 71; XXV, 66; XXVII, 36; XXXIX, 58 (s. a. XII, 59, 2 und 60, 8). — XXXII, 74, 1; XLV, 79, 5.

V. Berufe.

1) Schiffahrt: XXI, 53; XL, 29. — IV, 50, 5; X, 100, 3; XI, 60, 4; XVIII, 9, 5; XXIII, 16, 5; XXXII, 62, 1; XLI, 74, 3.
2) Bauern- und Hirtenleben: I, 65; VIII, 76, 3; XLII, 7, 1. — I, 11, 5; XXIII, 83, 6; 123, 7; XXXIV, 88, 6; XXXVII, 79, 5.
3) Handwerke: IX, 42, 1; XXVII, 79, 5; XXVIII, 54, 3; XXXV, 7, 5; XXXIX, 54, 7.
4) Kriegswesen: XXIV, 31; XLV, 75. — XI, 39, 5.
5) Bergbau: XLVI, 136. — XI, 38, 3.
6) Der Arzt: VII, 42, 5 und IX, 29, 3.

VI. Elemente, Dinge und Materialien.

1) Moderne Technik (Explosion, Geschütze, Maschinen): IX, 78; XXIV, 103; XXVII, 24. — X, 40, 1; XVI, 27, 5; XIX, 83, 7; XXV, 14, 6; XLVI, 122, 1.
2) Feuer: XIV, 48. — VIII, 34, 6; X, 11, 6; XIV, 122, 5; XXVI, 16, 8; 103, 1; XXVII, 78, 4.
3) Licht: XI, 47, 5; XXIV, 85, 3; XXIX, 64, 8; XXXII, 39, 3; XXXIII, 54, 3.
4) Wasser: XXIII, 113. — VIII, 71, 5; X, 12, 5.
5) Metalle, Juwelen, Elfenbein, Stoffe: XLIV, 66. — X, 98, 5; XI, 75, 1; XIII, 70, 1 und 4; XV, 51, 4; 70, 5; XXIV, 66, 1.
6) Holz: VI, 27. — VI, 32, 2.
7) Nagel: XXVIII, 98, 5; XLV, 29, 5.
8) Votivbild: XIX, 86, 4. — XLVI, 38, 5.
9) Verschiedenes: XLI, 1 und 2. — VII, 28, 8; XIII, 71, 7; XLV, 73, 1.

Bibliographie.

(Literatur zu Einzelfragen in den Anmerkungen).

Ariosto, Orlando Furioso, con commento di Pietro Papini, Firenze 1903.
— L'Orlando Furioso, con note di Giacinto Casella, Firenze 1913.
— Orlando Furioso, a cura di Santorre Debenedetti, 3 Bde., Bari 1928.
— Orlando Furioso, a cura di Nicola Zingarelli, Milano 1934.
— Lirica, a cura di Giuseppe Fatini, Bari 1924.
— Le Satire, a cura di Giovanni Tambara, Livorno 1903.
Boiardo, Orlando Innamorato, ed. Francesco Fòffano, 3 Bde., Bologna 1906—1907.
Dante, La Divina Commedia, con il commento di Tommaso Casini. 6. ed. rinnovata e accresciuta per cura di S. A. Barbi. 3 Bde., Firenze 1933.
Petrarca, Le Rime, commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari, nuova tiratura, Firenze 1912.
Poliziano, Le Stanze, l'Orfeo e le Rime, ed. Giosuè Carducci, Firenze 1863.
Tasso, La Gerusalemme Liberata, Firenze, Le Monnier, 1853.

Bertoni, Giulio, L'„Orlando furioso" e la Rinascenza a Ferrara. Modena 1919.
Bolza, G. B., Manuale ariostesco. Venezia 1866.
Burckhardt, Jacob, Die Kultur der Renaissance in Italien. Herausgegeben von Werner Kaegi, Berlin und Leipzig 1930, fünfter Band der Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe.
Croce, Benedetto, Ariosto, Shakespeare e Corneille. Seconda edizione, Bari 1929.
De Sanctis, Francesco, Storia della letteratura italiana. Nuova edizione a cura di B. Croce. 2 Bde., Bari 1925.
Fromaigeat, Emile, Die komischen Elemente in Ariostos „Orlando Furioso". Diss. Bern 1907.
Hauvette, Henri, L'Arioste e la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVIe siècle. Paris 1927.
Klostermann, Ludwig, Die Vergleiche in Ariosts Orlando Furioso. Diss. Bonn 1921.
Maruffi, Gioacchino, La Divina Commedia considerata quale fonte dell'Orlando Furioso e della Gerusalemme Liberata. Napoli 1903.
Momigliano, Attilio, Saggio su L'„Orlando Furioso". Seconda edizione, Bari 1932.
L'Ottava d'Oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto. A. Mondadori Editore, 1933.
Rajna, Pio, Le fonti dell'Orlando furioso. Seconda edizione, Firenze 1900.
Raniòlo, Giuseppe, Lo spirito e l'arte dell'Orlando Furioso. Milano 1929.
Romizi, Augusto, Le fonti latine dell'Orlando Furioso. Torino-Roma etc. 1896.
— Paralleli letterari tra poeti greci, latini e italiani. 2ª Edizione ampliata, Livorno 1892.

Spoerri, Th., Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Bern 1922.
Tappert, Wilhelm, Bilder und Vergleiche aus dem Orlando Innamorato Bojardo's und dem Orlando Furioso Ariosto's. Marburg 1886. (Ausgaben und Abhandlungen etc., ed. Stengel, Nr. 56.)
Wyss, Ida, Virtù und Fortuna bei Boiardo und Ariost. Leipzig/Berlin 1931. (Beiträge zur Kulturgesch. des Mittelalters und der Renaissance, ed. Walter Goetz, Band 48).

Inhalts-Verzeichnis.

Einleitung 1

Erster Teil: Die Themen des Gedichtes.

I. Die Liebe 11
1. Petrarkistische Bilder 14
2. Wesen und Wirken Amors 23
3. Der Liebesgenuß 29
4. Frauensatire 34

II. Der Kampf 38
1. Die Schlacht 41
2. Der Einzelkampf 48
3. Der Tod 57
4. Der Ruhm 59

III. Die Affekte 62
1. Der Liebeskranke 62
2. Der Schmerz 66
3. Sonstige Affekte 73
4. Der Charakter 79

Zweiter Teil: Die Welt der Sinne.

I. Die Schönheit 84
1. Alcina 85
2. Olimpia 87
3. Angelica 89
4. Kürzere Schilderungen 91

II. Die Natur 94
1. Die Landschaft 94
2. Die Zeit 101
3. Geographie 107

III. Bildende Kunst und Kultur 109

Dritter Teil: Das Übersinnliche.

I. Die Zauberei 113
1. Die Technik der Magie 113
2. Die Gleichnisse 115
3. Der Scherz 119

II. Schicksal und Vorsehung 120
1. Fortuna 122
2. Die Vorsehung 123
3. Die Sterne 125
III. Die Religion 126
1. Astolfos Fahrten 126
2. Christliche Elemente in der Sprache 130

Vierter Teil: Fürsten und Dichter.

I. Die Fürsten 133
1. Enkomiastische Bilder 135
2. Die Fürstentugenden 137
3. Die Geographie 140
4. Politik 144
II. Der Dichter 145
1. Lob der Dichter 145
2. Aufgabe des Dichters 148
3. Macht des Dichters 149
III. Ariosto und sein Werk 151
1. Die Exordien 152
2. Der Dichter bei der Arbeit 155

Anhang: Die Gleichnisse 159

Bibliographie 161

Inhalts-Verzeichnis 163

Register 165

Register.

(Ohne Berücksichtigung der Anmerkungen und Stellen-Nachweise).

1. Mythologie.

Aeneas 97, 131
Alkinous, Gärten des 143
Amor 14, 15, 17 f., 20, 21, 23, 25 ff., 65, 75, 86, 88, 97, 149, 154
Amoretten 97, 98 f.
Amphrysos 148
Andromache 88
Anchises 141
Antaeus 54
Antenor 142
Apollo 147, 148, 153, 154
Arachne 111
Ariadne 65, 103
Arion 148
Astraea 138
Aurora 101, 102
Bacchus 144
Camilla 146
Ceres 110, 144
Copia 97, 111
Diana 87
Dido 97
Echo 99
Elysäische Gefilde 58
Europa 90
Fama 61
Giganten 141
Harpalyke 146
Harpyien 115, 127, 144 f.
Hektor 142
Hekuba 68
Helikon 132
Herkules 103, 131, 141
Hero und Leander 64
Hypermnestra 131
Ikarus 64
Jason 131
Jupiter 51, 131, 132
Kadmus 142
Kalais und Zetes 145
Kastor und Pollux 138
Kynthos 147
Lethe 106
Luna 105 f.
Lykaon 104
Manto 114, 142
Mars 51, 105, 146, 147, 154
Musen 24, 146, 153, 154
Nisus 105
Nocturnus 106
Nymphen 98, 154
Oknus 142
Olymp 18, 113
Parnass 132, 147, 154
Parze 115
Pegasus 137
Penelope 150
Perseus und Andromeda 90
Phaethon 141
Phalanthus 142
Philomela 96
Pindos 132
Proteus 19, 32
Sibylle 114
Silen 72
Sirene 141
Sol 101, 102, 103
Styx 132
Theseus 131
Tithon 102
Trojanischer Krieg 89, 150
Venus 18, 58, 89, 96, 97, 102, 105, 109, 144, 154
Vulkan 51, 138, 141

Acuña 139
Adam 37
Adria 141
Alamanni 133
Alexander 139
Alexandrette 109
Ammianus Marcellinus 38 f.
Ammon 131
Apelles 93
Arabien 109
Archytas 131
Äthiopien 109
Augustus 138, 150
Avanzi 9
Baudelaire 88
Bembo 12
Benucci, Alessandra 23, 36, 149
Bertana 35
Bertoni 29, 39, 40, 44, 85, 111, 126
Bocchus 103
Boiardo 7, 12, 24 f., 31, 32, 34, 39, 44, 45, 46, 49, 51, 55, 60, 61, 69, 77, 93, 94, 95, 101, 102, 105, 110, 115, 121, 128, 135, 139, 142, 146, 153, 154, 155, 157
Boileau 127
Bolza 20, 29, 132, 135
Borgese 128
Borgia, Lucrezia 136
Burckhardt 29, 35, 59, 73, 80, 84, 95, 142 f
Caesar 135, 137, 139
Calderone, Casimiro 95
Canevari 11
Casella 128
Catull 31
Cavallo, Marco 137
Cervantes 69
Cesareo 71
Chini 23 f.
Colonna, Vittoria 35, 137, 147
— Isabella 146
Comacchio 141
Corinna 146
Corneto 38
Cornovaglia 37 f.
Croce 2, 3, 4, 6, 128
Damaskus 109
Dante 5, 7, 20, 52, 56, 58, 73, 80, 81, 97 f., 105, 107, 118, 121, 123, 129, 132, 141, 145, 154, 157
Debenedetti 9
De Sanctis 2, 3, 4, 113, 152 f.
Doria, Andrea 139
Elias 130, 142
Este 26, 39, 82, 107 f., 124, 133, 134, 136, 140, 141, 144, 148, 154
— Alfonso 40, 138, 143
— Borso 107, 138
— Ercole II. 147
— Ippolito 107, 124, 134, 136, 138, 144, 154
— Isabella 35, 59, 134, 143, 157
— Renata 140 f.
Faguet 131
Fatini 144
Ferrara 124, 141, 142, 143 f.
Ferrazzi 9
Firenzuola 84, 89
Florenz 143, 144
Franz I. 137
Frey-Sallmann 110
Fromaigeat 3, 35 f.
Fulgoso, Federigo 137
Fumagalli 95, 99
Genua 137, 139
Gibraltar 141
Gioberti 127, 131
Giraldi Cintio 2
Gonzaga, Francesco 134
— Luigi 146 f.
Goethe 31, 152
Graf, Arturo 111
Gregor der Große 131
Guicciardini 38
Hadrian 137
Hauvette 36, 95, 128, 134
Hess, Hans 95
Homer 6, 18, 42, 58, 88, 101, 125, 132, 135, 157
Horaz 31, 117, 136, 153
Hutten 146
Indien 103
Ischia 143
Josua 131
Jovine 120
Kairo 108
Karl V. 124, 138, 139, 140
Kleopatra 131
Klostermann 6
Knidos 144
Leo X. 137, 145
Leonidas von Tarent 135
Lessing 84, 86
Lukian 84, 91, 98
Lukretia 132

Luzifer 127
Machiavelli 133 f.
Malatesta, Genevra 135, 137
Maleguccio, Anibale 35
Mantua 142, 143
Manzoni 73
Marino 11, 12
Marone, Andrea 138
Maruffi 9, 157
Medici, Giuliano 18
Mincio 143
Minturno 139
Momigliano 3, 5, 32, 34, 39, 71, 83, 106, 117
Natura 123
Neapel 141
Nil 46
Nimrod 60, 142
Numa 138
Ovid 13, 64 f., 73, 78, 87, 89, 90, 103, 109, 116
Padua 142
Paleotti, Camillo 148
Paphos 97, 109
Papini 12, 21, 87, 103, 132, 147, 150
Paris 109
Pesaro 143
Pescara 147
Petrarca 5, 7, 17, 75, 80, 86, 106, 131, 139, 144, 145
Phidias 88
Pigna 2
Pirandello 119 f.
Plato 75
Plinius der Ältere 116
— der Jüngere 68
Po 77, 141, 143, 144, 148
Poliziano 4, 7, 12, 18, 62, 84, 85, 90, 96, 97, 110, 154, 155
Pompejus 139
Postumo, Guido 143
Pulci 110
Pythagoras 131
Raffael 131
Rajna 59 f., 69, 97
Raniòlo 3, 36, 82, 83, 128, 151
Renier 36, 84
Romizi 9, 23, 62, 132, 135
Rovigo 141
Rubikon 137
Saint-Amant 131
Sannazaro 131
Sappho 146
Sardanapal 131
Schiller 82
Schlegel, Friedrich 2
Semiramis 131
Sevilla 103
Statius 105
Strauch 108
Tacitus 8
Tappert 6, 7, 8, 40, 45, 51, 52, 98
Tarent 142
Tasso 7, 8, 87, 102, 113, 141
Thales 103
Tieck 3
Titta Rosa 35
Titus 137
Toffanin 120
Trajan 137
Trapani 141
Troja 19, 142
Valencia 111
Valerius Flaccus 116
Vasto, Alfonso del 124, 137, 143, 146
Venedig 82
Vergil 38, 46, 58, 61, 62, 72, 74, 75, 78, 91, 101, 105, 118, 124, 131, 132, 133, 138, 141, 143, 146
Vernero 108
Voltaire 127, 129
Warburg 91
Wyss 38, 121, 123, 125
Xenokrates 30
Xerxes 131
Zeuxis 84, 89, 93
Zypern 109, 144

3. Sachen.

Adler 116, 142
Adynaton 23, 46
Affe 94
Akanthus 31
Allegorie 84 f., 110, 120, 133, 147, 150
Amboß 51
Anapher 8, 63
Antithese 8, 15, 16, 17, 19, 47, 63, 129
Äquivalenzsystem 138
armas y letras 146 f.

Artillerie 40, 56
Arzt 54, 74
Astronomie 50, 106 f., 108, 140
Asyndeton 44
Bach 42, 69 f., 88, 92
Ballspiel 50
Bär 30, 45, 63, 77, 104, 106, 119
Bauer 48 f., 53
Baum 50, 136
Bedienter 130
Berg 50, 51, 70
Bergbau 55, 117
Bibel 71, 80, 81, 130, 131, 139, 145
Biber 60
Biene 42, 45
Bildende Kunst 85, 86, 88, 89, 90, 110
Bildhauer-Metaphern 20 f., 157
Blatt 38, 72 f., 78
Blitz 46, 52, 53, 54
Blumengleichnisse 58, 85, 92 f.
Bock 104
Brennessel 62
Bühne 91 f.
Captatio benevolentiae 154
Concettismo 12
Concetto 19 f.
Dachs 63, 106
Deploratio 59
Diebstahl 21
dolce stil nuovo 26
donna angelicata 86
Donner und Erdbeben 46
Duft 136, 138
Edelsteine 21, 94, 98, 135
Efeu 31
Eidechse 52
Eis 19, 45, 50, 51, 74
Ekphrasis 90, 110, 148
Elfenbein 28, 86, 88, 90
Engel 15, 93, 94
Etymologie 141 f., 143
Euphuismus 12
Exordien 22, 25, 27 f., 29 f., 36, 37, 39, 79, 82, 83, 120, 122, 133, 146, 148, 149, 152 ff.
Falke 40, 56, 101
Farbvergleiche 98
Fechtersprache 39, 53 f.
Fels 40, 50, 77
Fessel 14
Fest 44, 105
Festung 33, 76
Feuer 18 f., 22, 30, 45 f., 74, 76, 77, 88, 117.
figgere 21
Fischerei 54, 117
Fliege 42, 116
Fluß und Quelle 69
Fuchs 48, 81
Gärtnerei 23, 37, 56, 136, 144
Gebärden 68, 73 f.
Gefangener 63
Geizhalz und Schatz 23
Gestirngebet 105
Gift 74, 75
Gold 21, 86
Goldschmied 144
Gongorismus 12
Gott 136
Gras und Blume 81
Gras und Sichel 45
Grille 150
Haar 14
Hagel 51
Hammerschläge 51
Hase 22, 43, 45, 117
Hirsch 65
Hirte 62, 77, 117
Holz 45, 118
Hufschmied 57
Hund 40, 43, 45, 49, 52, 53, 55, 57, 77, 81, 117
Hybris 60
Hyperbel 19, 20, 31, 46, 50, 51, 69 f., 113 f.
imprimere, scolpire 20
Invocatio 105, 154
Ironie und Komik 2 f., 33 f., 36 ff., 40, 47 f., 50, 51, 52 f., 54, 55, 56 f., 80, 82, 83, 93, 94, 119 f., 124, 126, 127 ff., 134, 150 f.
Irrgarten 27
Irrsinn, Liebe als 27 f.
Jagd 22, 43 f., 48, 54, 56, 57, 60, 81, 117, 119
Katze und Maus 116
Knabe 78, 99
Knechtschaft, Liebe als 14, 28
Korallen 92
Kornfeld 19
Krankheit 33, 66, 74, 81
Krebs 115
Kriegswesen 14 f., 66, 75 f.
Kristall 94, 96, 98
Kuckuck 30
Lamm 62
Laster, Metaphern für 80 f.
Laub 61
Leim 27
Leopard 43 f.

Licht 59, 118, 135
Lichtreflex 5, 62, 68
Liebe und Ehrgeiz 26
Liebesbeteuerung 22 f.
Liebesblüte und -frucht 31 f.
Liebeskäfig 14
Liguster 86
Lilie 37, 86, 90, 92, 93, 102
Löwe 43, 45, 49, 68, 77
Lyrik Ariostos 7, 12, 13, 14, 23, 30 f., 35, 136, 154
Manna 131
Maultier 110
Metonymie 145, 157
Milch 86, 98
Monologe 11, 12 f., 16, 17, 20, 21, 23, 27, 37, 62, 63, 64, 69, 71, 76
Morgenröte 92
Mühlstein 52
Mutter 92
Nachtigall 88
Nagel 21
Naturgleichnis 85, 86, 88 f., 93
Nektar 131
Netz 14, 86
Ochse 51
Orpheus-Motiv 70, 148
Page 111
Palinodie 36 f.
Panther 40, 117
Parabel 76
Paradies 86, 94, 97
Paradoxon 150
Periphrase 22, 47, 53, 57, 58, 92, 101 ff., 131, 140 f., 142
Perle 86, 92, 98
Personifikation 18, 58, 61, 65, 76 f., 85, 97, 99, 101, 104, 106, 126
Petrarkismus 11 f., 14 ff., 22, 27 f., 30, 31, 35, 65, 69, 70, 71, 74, 75 f., 85, 86, 91, 135, 148
Pfeil 52, 86, 88
Platonismus 35, 58, 124
Plektron 157
Praesecentisten 11 f.
Preziosität 12, 71, 88
Priamel 7 f., 28, 46, 63, 89, 111, 136, 137 f., 140 f., 143 f.
Psychologie 64, 68, 71
Pyrop 135
Quecksilber 119
Rammklotz 51
Realismus 64, 73 f., 93 f., 95, 119 f.
Realität 8, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 34, 67, 76, 82, 99 f., 115, 157
Redefiguren 8 f.
Reh 117
Rennpferd 49, 137
Ringkampf 34
rodere, limare 20
Rose 32, 37, 69, 86, 90, 92, 93, 102
Roß und Reiter 34, 75
Sänger, Dichter als 156, 157
Schiffahrt 52, 59, 66, 68, 116, 117, 157 f.
Schlange 43, 54, 70, 77, 78, 104, 116, 117
Schnee 78, 86, 88
Schriftwesen 20 f., 157
Schwalbe 45, 78
Schwan 147
Schwefel 19, 45
Schwein 40, 52, 54
Secentismus 71, 98
Seidenwurm 115
Siebenschläfer 63, 106
Siegel 20
Sonne 23, 70, 85, 86, 92, 117, 135
Speise-Metaphern 112
Sperber 81
Spiele-Metaphern 44
Sporn 75
Sport 56
Sprichwörter 42, 81, 153
Stahl 98
Star 43
Stein 62, 67, 70
Stempel 81
Stich 75
Stier 43, 45, 57, 65, 77, 117
Taube 78
Technik 40, 51 f., 56
Teufel 114
Tiger 70, 77
Tod 14, 15 ff.
Traum 33, 62, 63, 66, 72, 78, 118
Tuba 157
Tür 68
Turm 50
Verbrecher 78
Virtù 123, 138
Vogel 23, 50, 56, 101, 115 f.
Vogelfang 54, 71
Votivgabe 51, 78
Vulkane 19, 69 f., 141
Waage 50
Wachs 20, 45, 51, 119
Wappen 145
Wasser 19, 40, 42, 43, 49, 68, 77, 81
Weberei 157

Wein 136
Wespen 14
Widder 107
Wind 46, 49, 52, 101
Wolf 44, 45, 81, 145
Wortspiel 34, 38, 137, 145
Wunde 14, 15, 19, 74, 145
Zahn 74
Zerbrechliche Stoffe 45, 50, 51
Zügel 68, 75
Zwischenbemerkungen des Dichters 4, 23 ff., 35 ff., 149, 151 ff.
Zypresse 73.

Lebenslauf.

Oskar Ruhm, evangelischer Konfession, geboren am 19. 6. 1913 in Bonn als Sohn des ordentlichen Universitätsprofessors Georg Ruhm und seiner Frau Charlotte, geborene Flemming. Reifeprüfung am 6. März 1931 am Städtischen Gymnasium zu Bonn. Ab S. S. 1931 Studium der neueren Sprachen und der Germanistik in Bonn, im S. S. 1933 an der Universität Grenoble.

Die mündliche Prüfung fand am 26. Januar 1938 statt. Herrn Professor Dr. Ernst Robert Curtius, auf dessen Anregung hin diese Arbeit entstand, bin ich für die Förderung meiner Studien zu größtem Dank verpflichtet.